# أمّا قبْل

.. فلا يختلف اثنان فى زمننا على أننا نعيش عصراً بالغ التعقيد ، وأنه يزداد تعقيداً يوما بعد يوم ، على الرغم مما توصل إليه الإنسان من حلول لكثير من المشكلات القديمة ، وكأن كل حل لإحدى المشكلات ما يلبث أن يطرح أمام الإنسان طائفة جديدة من المشكلات . خذ ــ على سبيل المثال ــ مشكلة التواصل بين الناس فى أجزاء العالم المتباعدة ، فقد حلها العلم الحديث ، سواء على مستوى انتقال الناس أنفسهم فى المكان ، مستخدمين فى ذلك ما أتيح لهم من وسائل الانتقال البالغة السرعة ، أو على مستوى انتقال الخبر والمعلومة ، من خلال وسائل الإعلام ، المسموعة منها والمرئية . إن الحلول التى يسرت هذا التواصل قد استتبعت كثيرا من المشكلات ، منها ما له صلة بالعلاقات الدولية ، ومنها ما له صلة بأمان الإنسان جسمانياً وعقليا ؛ ومنها ما له صلة بالعلم نفسه . وهكذا تتوالى الحلول مولدة فى الوقت نفسه مزيداً من المشكلات ، فى إيقاع تزداد سرعته يوما بعد يوم . والإنسان واقع فى قلب هذا الإيقاع ، أراد ذلك أو لم يرد ؛ فهو جزء منه ، سواء كان هو فاعله ومحركه ، أو كان متحركا فيه .

والتفاعل بين الإنسان وواقعه ليس جديداً ؛ فالتجربة الإنسانية فى تاريخها الطويل منذ العصور البدائية تؤكده . ولكن شتان بين المشكلات التى كان على الإنسان البدائى أن يواجهها وما يفرضه الواقع على إنسان عصرنا من مشكلات . لقد استطاع الإنسان البدائى أن يفرغ من كل مشكلاته تقريبا بعدد من الأساطير التى شكلت حلولا كافية ومرضية لهذه المشكلات . لكن واقع الإنسان فى عصرنا أكثر تعقيداً من أن تحله الأسطورة ، فضلا عن أنه فى تغيره المطرد السريع يستعصى على أى نوع من الحلول الشمولية . وهذا ما أكدته كل الفلسفات ومناهج الفكر الحديثة ؛ فليست هناك فلسفة واحدة فى هذا العصر تستطيع أن تدعى لنفسها القدرة على تقديم حلول ناجزة وكافية ونهائية لكل مشكلات عالمنا الراهن ؛ وليست هناك إيديولوجية واحدة قادرة على أن تريح الإنسان من كل مشكلاته ، وأن تجلب إلى نفسه الطمأنينة ، بل توحى الدلائل بأن كل ما هنالك من إيديولوجيات لم يعد مرضيا ولا مقنعا ، وأن مشكلات الإنسان صارت أكبر وأكثر تعقيدا من أن تحلها إيديولوجية واحدة ، أو حتى مجموعة من الإيديولوجيات ؛ ومن ثم فليس هناك منهج واحد بقادر على أن يواجه الواقع فى تغيره السريع المتلاحق . قد يجد الإنسان فى هذه الفلسفة أو تلك ؛ أو فى هذه الإيديولوجيات أو تلك ، أو فى هذا المنهج أو ذاك ، شيئاً مثيراً أو مغرياً ، ولكنه ــ على سبيل القطع ــ لن يجد كل شىء ، ويظل اقتناعه الكامل عملا مرجأ ، وإن كان الأمل فى تحققه غير منظور فى الوقت الراهن ، ولعله لن يكون منظوراً فى أى وقت لاحق .



عصرنا إذن لا يعرف الثبات ، ومن ثم فإنه يستعصى على الأفكار أو النظريات النهائية ، ويترك الباب مفتوحاً دائماً للاحتمالات ؛ فكل ما أنجزه الإنسان من قبل قد أنجزه بشروطه الخاصة ، مستجيبا فى ذلك لمعطيات واقعه ، ومحدودا بحدود وعيه به ومدى رؤيته له. لكن ما أنجزه فى زمن مضى لا يبقى له من السلطة فى أى واقع جديد إلا بقدر استجابته لشروط هذا الواقع .

إن التشبث بالثابت قرين الطمأنينة ؛ ولكن لأى شىء يستطيع إنسان عصرنا أن يطمئن وكل شىء من حوله يتغير ، وما كان موثوقا به ذات يوم لم يعد قمينا بهذه الثقة ؟ إن ما كان قد أنجز من أجل راحة الإنسان وطمأنينته سرعان ما انقلب مصدرا جديدا لمتاعبه وتوجساته وتمزقه ، وكل قاعدة صلبة ما لبثت أن اهتزت وفقدت ــ على نحو ما ــ صلابتها ، وكل نظام صارم قد فقد تماسكه وصرامته ، وفتح حدوده لكل احتمال .

لقد ظل الإنسان زمنا طويلا يتحدث عن التطور بما هو نظرية يقبلها العقل ، لكن فكرة الثابت ظلت ــ على المستوى العملى ــ أكثر استقراراً وتسلطاً . وهذا تناقض عانينا منه فى بيئاتنا العربية ،ولعلنا ما زلنا ــ على نحو ما ــ نعانى منه .إننا جميعا نتعامل مع معطيات العصر المستحدثة ، ولكن ما يزال منا من يقشعر عقله أمام أى حداثة فكرية ، أو أى إبداع يخرج على الثابت والمألوف . وأزمة هؤلاء أنهم يريدون أن يعيشوا عصر التغيرات الحاسمة بشروطهم الخاصة . والنتيجة الحتمية لذلك أنهم سيجدون أنفسهم وقد انزلقوا شيئاً فشيئاً إلى الهامش ؛ لأن الواقع الحى النابض المتغير والمتحول لن ينتظرهم .

وإذا كانت هناك بعض الطوائف التى تتحفظ على أية حداثة على مستوى الإبداع فربما كان المتحفظون على الحداثة على مستوى النقد أكثر . ولا يمكن أن يستقيم فى العقل أن يمتد التحديث إلى الإبداع فى مجالاته المختلفة ويظل النقد جامداً وثابتا عند حدود نظرية بعينها أو منهج بعينه إذا كانت التجربة قد استنفدتهما وعبرتهما ؛فبقدر ما عرف عصرنا الحديث من توجهات إبداعية نسخ بعضها بعضا ، كذلك تحورت نظرية النقد وتعددت مناهجه، وما زال الباب مفتوحا ــ وسيظل كذلك ــ لتوجهات إبداعية محتملة لا حصر لها ، ولمناهج نقدية قادرة على مواكبتها . والمهم هو أن نفتح جميعا عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد فنتعامل معه بشروطه الخاصة ، وأن نكون على استعداد لتقبل كل منهج نقدى جديد ولممارسة العمل وفقا لأدواته ومعطياته ، وأن نتقبل نتائجه وإن كانت لا تنير لنا كل الطريق ، ولا تحل كل المشكلات القائمة أو المرجأة .

**رئيس التحرير**

# هذا العدد

تستجيب فصول بهذا العدد لمطلب أثير لدى أوساط المثقفين والأدباء فى الآونة الأخيرة ، يتركز فى ضرورة الاهتمام بالتجارب التطبيقية فى النقد العربى الحديث ، لما تكشف عنه من جدلية الحركة بين التنظير والإبداع من جانب ، ولما تسفر عنه من اختبار السبل المنهجية السائدة فى الفكر النقدى المعاصر ، وتحديد مدى اتساقها مع أبنية الوعى فى الثقافة العربية من جانب آخر . فعلى نار الممارسة الفعلية تتجلى كفاءة التمثل لمعطيات التقدم العلمى فى البحث الأدبى ، وتبرز طبيعة الإنجاز النقدى العربى فى استيعابه لمقومات شخصيته ، والتحامه بلغة العصر وإسهامه فى تشكيله. ولئن كانت « فصول » قد احتضنت منذ عددها الأول فكرة التجريب المنهجى فى النقد، فى باب ثابت يحمل هذه التسمية ، فإنها تتيح اليوم لهذا الباب أن يستغرق صلب العدد ليصبح هو المحور الذى تتدفق فيه حركة التيار النقدى ، وهى تتجمع من روافدها المتعددة لتصنع مجراها القويم .

● وقد استهل عبد الكريم حسن بحثه « لغة الشعر فى زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات » الدراسات التى تتخذ الشعر مادة للتحليل النقدى ، وهو ينطلق من رؤية قوامها أن « الشعر لغة فوقية ، لأنه لغة ما وراء اللغة ، أى لغة على لغة » . فإذا كان الشعر تأسيسا على ذلك لغة على لغة العرف ، فإن النقد هو كذلك لغة على لغة الشعر ؛ ومن ثم يتأتى اختيار الباحث لموضوع « اللغة الشعرية » على وجه التحديد بوصفها رابطا عضويا بين النقد والألسنيات . ويرى الباحث فى قصيدة « زهرة الكيمياء » عصارة التجربة الأدونيسية فى ذروة تألقها واستغلاقها ؛ فهى القصيدة النموذج التى تتميز اللحظة الشعرية فيها بحركة الخطف ، إذ هى لحظة مشحونة مكثفة سريعة .

ويتولى الباحث مسئولية الكشف عن الأربطة المعنوية التى تصل بين مقاطع القصيدة الثلاثة عشر ؛ وهى مقاطع موزعة لا يربط بينها أى رباط تقعيدى صريح ، كما أنه يفترض منذ البداية أن الحد المميز للجملة هو النقطة وهو الحد المتعارف عليه فى طريقة الكتابة العربية . بيد أن الباحث يعتمد على الطريقة التى وضعها « هوكيت » فى تقديم الإعراب ، وهى تنبثق أساسا من المنهج التوزيعى التحويلى ، ولكنه لا يستهدف منها هنا توليد قواعد اللغة العربية ، بل يتخذها سبيلا للبحث عن الوحدات المباشرة الصغرى لدلالة القصيدة . على أن ما يهم الباحث من شعر أدونيس لا يتمثل فى استكشاف المعنى ، وإنما استجلاء البنية المولدة للمعنى ، عن طريق تحديد الوحدات الكبرى وعزلها عن الوحدات الصغرى لإظهار كوامن الجملة الشعرية وتوضيح علاقاتها . ويهدف هذا النمط من التحليل إلى استثمار بعض الاجراءات المنهجية التى تسمح لنا بمشاهدة عناصر الجملة الشعرية وهى تتقلص إلى مفاصلها وأربطتها الأساسية ، كما يبصرنا بكيفية حدوث التحويلات العضوية داخل القصيدة ، مما يؤدى فى نهاية الأمر إلى مقاربة المعنى الذى كان خافيا ، وكشف شبكة العلاقات المتداخلة التى تعكسه على مستوى اللغة .

● ويتضافر التنظير مع التطبيق النقدى فى بحث مالك المطلبى « إنتاج ما أنتج : مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية » ، إذ يتناول على المستوى التنظيرى بعدين : الأول خاص بمحور الدراسة وهو تحديث النقد ، حيث أوضح أن المنطلق الأساسى فى هذا التحديث يبدأ عند إعلان الاختلاف مع النقد القديم ؛ ولا يتم ذلك سوى عند ملئه بمادة النقد الحديث ؛ أى بإنتاج ما أنتج ؛ وذلك عن طريق النزوع التطبيقى إلى محاولة إعادة توازن عملية التنظير ذاتها ؛ إذ إن عملية التطبيق المتسلحة بالمناهج النقدية الحديثة تعمل فى نص لا ينفذ بشروط غير زمنية ، فهى تعبر فضاء النص بطريقة فوضوية ومنظمة معا . أما البعد الآخر فإنه يتصل بطرح إشكالية الاكتفاء الذاتى فى الخطاب الأدبى . ويخلص الباحث إلى أن هذا المفهوم لا يسعى إلى القطيعة بين الأدب والواقع ، بل إلى تعيين الأدب بالنسبة للواقع ، بحيث يصبح الواقع محور المدار الأدبى ، ويصبح الأدب جرما عاريا قائما بذاته من جهة أخرى .

وسعيا إلى الاقتراب من أدبية الأدب يلاحظ الباحث أن قيام الأدب والواقع على شفرة واحدة يعنى بالضرورة أن يصبح الافتراق هو جوهر كينونة الأدب والواقع فى آن واحد ؛ لأن التطابق فى الشفرة يعنى موت أحدهما ؛ ومن ثم فإن الافتراق التشفيرى يحملنا دائما على جعل اللغة هى جوهر أدبية الأدب ، وسالبة أدبيته فى الوقت ذاته ، وإن أية غفلة فى رصد مكونات هذه العلاقة الجدلية ستجعل النقد مجرد قراءة فكرية موضوعاتية تقتل الأدب نفسه .

وعلى المستوى التطبيقى تعنى الدراسة بالإسهام فى القراءة الكلية بغية الوصول إلى قواعد الأدبية العربية ، ومن ثم إلى روحها ؛ وذلك انطلاقا من النظر فى قصيدتى غريب على الخليج وأنشودة المطر ؛ بوصفهما مقطعين فى قصيدة واحدة تنتمى إلى مجموعة « المائيات » فى الكل

الشعرى للسياب ؛ وهى فرضية تنحو الدراسة إلى البرهنة عليها من خلال التحليل البنيوى للمقاطع الشعرية وتحديد إنتاجها الدلالى .

● ويعتمد خالد سليمان فى بحثه « خليل حاوى : دراسة فى معجمه الشعرى » على التطور الذى لحق بمصطلح المعجم الشعرى منذ بروزه عند مطلع القرن التاسع عشر ، وازدهاره بصفة خاصة فى الحقبة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى . ويبرز التحديد الدقيق الذى صاغه « أوين بارفليد » موخرا للمصطلح اتكاءً على ثلاثة مرتكزات أساسية هى :

١ ــ ألفاظ الشاعر .
٢ ــ ترتيب هذه الألفاظ .
٣ ــ التأثير الناجم من عمليتى الانتقاء والترتيب .

ويناقش خالد سليمان هذه المرتكزات فى شعر خليل حاوى من خلال محورين هما :

١ ــ الحقول البارزة للألفاظ .
٢ ــ الظواهر المميزة للجملة .

وهو يتتبع أنماط الألفاظ عند خليل حاوى فى ستة حقول : ألفاظ الجنس ، وألفاظ اللون ، وألفاظ الحيوان والطير والحشرات ، وألفاظ الخصب والبعث ، وألفاظ الجدب والموت ، وألفاظ الرمز .

أما بالنسبة للظواهر البارزة للجملة عند خليل حاوى فيرى الباحث ضرورة دراستها على مستويات ثلاثة هى : مجاورة الألفاظ بعضها لبعض ، والتكرار والنجوى الذاتية أو « المونولوج » .

ويخلص خالد سليمان فى خاتمة المقال إلى نتيجة مؤداها أن عالم الرعب والموت والفجيعة هو العالم الحقيقى عند خليل حاوى ، وإن تخلله بريق من الأمل ينتمى إلى عالم الفرح ، كما يخلص إلى أن نمط الأقوال عند الشاعر لم يقف عند حدود الأقوال الشاجية ، بل تعدى ذلك إلى دائرة الأقوال المفجعة ، وقد انطلق الباحث إلى هذا التوصيف النفسى والاجتماعى لشعر خليل حاوى من التقسيم المشهور الذى وضعه « القرطاجنى » للأقاويل الشعرية تبعا للأحوال النفسية للبشر ، والذى يتسم فى أنماطه بسمة رياضية دقيقة ولافتة ، دلت على البصيرة المنطقية التى تمتع بها هذا الناقد العربى الوسيط .

● وينتقل بنا صلاح فضل فى بحثه « طراز التوشيح بين الانحراف والتناص » إلى رؤية محدثة لهذا العالم الوسيط . وهو يقدم قراءة جديدة لجنس أدبى قديم هو الموشحة . وأول ما يبدو هنا فى هذه الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية ؛ وهو انحراف أندلسى فى صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتجلى فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية .

ويتمثل الانحراف الموسيقى للموشحة فى ثلاثة مبادىء : الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلا من البحر،ومزج البحور فى الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع فى بعض الأحيان على اللحن المصاحب وليس على الوزن العروضى فحسب .

أما الانحراف على المستوى اللغوى فيتجلى،طبقا للباحث، فى جمع الموشحة فى نسيجها بين ثلاثة خيوط : الفصحى المعربة ؛ والعامية الملحونة ؛ والأعجمية الرومانسية . ويصبح التداخل بين هذه الخيوط شرطا لا تتحقق بدونه الموشحة .

وقد عمدت الموشحة من جهة أخرى إلى كسر الإطار الأخلاقى الصلب . فجعلت العبث الماجن المحسوب من تقاليدها الراسخة . وعلى هذا المستوى كانت موشحات التوبة رد فعل مقصود للانحراف الأخلاقى الذى تميزت به الموشحات ، مما أدى إلى تقلص فن الموشحات وانحصاره آخر الأمر ـ وبخاصة فى المشرق ـ فى الدائرة الدينية .

ويرى الباحث أن تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات قد أفضى إلى ما يسمى بحوارية اللغة ، أو « التناص » ؛ وهذا التعدد فى المستوى ، بالإضافة إلى الطابع الحوارى القصدى للموشحة ، هما المسئولان عن وهم النثرية الملحوظ فيها . وتتخذ طرائق التناص فى الموشحة أحد سبيلين : تعدد الأصوات ، وترجيع الأصداء لإشباع النموذج . وتمثل « الخرجة » المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة ، بينما تمثل ازدواجية البؤرة ، بوصفها نتيجة من نتائج مصطلح التناص ، أساسا لما أسماه الباحث « ترجيع الأصداء وإشباع النموذج » ؛ وهو ما كان الصفدى قد أسماه « مفاوضة » ، بما تحمله الكلمة من ملامح التفاعل بين النصوص ، وما انتبه إليه ناقد الموشحات الأكبر ابن سناء الملك .

● ويختتم محمد غيث هذه الدائرة من الدراسات الشعرية ببحثه « التركيب الدرامى لرائية الخنساء » . والرائية قصيدة رثاء جاهلية شهيرة ، قالتها الخنساء فى رثاء أخيها صخر،فماذا يجد النظر النقدى الذى يتبنى مقولات « التركيب الدرامى للنص الأدبى » فى قصيدة رثاء؟إنه لن يجد ــ بطبيعة الحال ــ سوى مظاهر الجدل والصراع وعلاقاتها وأنساقها .

إن الصراع يحتدم فى هذه القصيدة على مستويات عدة ، وبين أطراف عدة ؛ ليس بين الراثية والموت والدهر فحسب ، بل بين الراثية والمرثى كذلك ، فضلا عن احتدامه بين المرثى والموت والدهر ، وكذلك بين القوم وقيم الحياة والخلود من جهة ، والموت والدهر من جهة أخرى ؛ بل إن الأمر لم يخل ــ فوق ذلك ــ من صراع بين الراثية والقوم أنفسهم ، من أجل الاستحواذ على صخر المرثى ؛ قائدهم وأحد رموز بقائهم وثباتهم فى وجه الدهر والموت .

ويرى الباحث أن الصراعات التى تقوم بين هذه القوى والإرادات تتقلب بين انتصارات وهزائم ، وإيجاب وسلب ، وإقبال وإدبار ، ثم تئول فى النهاية إلى توازن ووئام ، وإيجاب ووفاق ، وانتصار لقوى صخر والقوم والخنساء وإرادتهم جميعا ، على قوى الدهر والموت والسلب والفناء .

وقد كانت الرائية ، بوصفها نصا لغويا ، هى ساحة ذلك الصراع الذى اتخذ أدواته وأسلحته من مختلف العناصر اللغوية بخصائصها المتنوعة ، بدءا من الأصوات وانتهاء إلى الرموز والصور والجمل والكلمات والمقاطع والبنى والأنساق ؛ فصارت كل قوة تنسج لنفسها نسجا يقف للقوى الأخرى ليناهضها وينقضها . ويستمر ذلك على مدى مقاطع القصيدة السبعة ، ثم يئول الجدل بكل هذه الصراعات إلى الحل والقرار فى مقطع القصيدة الأخير « المقطع الثامن » ، على مستوى البنية والدلالة ، ولكن على أنحاء باطنية خفية وغير مباشرة ، فى مجمل الأمر .

وقد ركزت الدراسة فى ختامها على العلاقات البنيوية التى يقوم عليها المقطع الأخير ، مرجئة التحليلات التفصيلية له إلى موضع آخر .

● وعند انتقال هذه المقاربات النقدية التطبيقية إلى منطقة الإبداع الروائى والقصصى كان لابد لبعض أعمال نجيب محفوظ ــ الذى دخلت به لغتنا العربية ميدان العالمية رسميا ــ أن تحتل الصدارة عن قصد ؛ فيقدم محمد إسويرق بحثه « ميرامار » أو جدل السرد والحوار » ، معتمدا على مصطلح « الشعرية » كمنهج نقدى ، يمده بجملة من المفاهيم والأدوات الإجرائية ، التى تحدد بصورة واضحة علاقة الذات الناقدة بالموضوع المنقود ، وتدعو إلى الحوار الجدلى بينهما .

يبدأ الباحث بعنصر المنظور السردى ، أو زاوية الرؤية ، أو وجهة النظر بمفهومها المتصل بالمحكى ، حيث إن المحكى هو الذى ينتج الحكاية ، فيضىء مساحة الجدل بين السرد والحوار . ويشمل السرد ــ فيما يرى الباحث ــ علاقة السارد التقليدى بالمسرود له ، وبالشخصية الممثلة ، والضمير الذى يتم به السرد ، بينما يشكل الحوار المشهد الروائى الذى تتحقق فيه « أسلبة » اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها . ويعدد الباحث وظائف « الأسلبة » فى التجديد والتأثير والإمتاع عن طريق التلوين ، ويعرض لكل من « باختين » و« جينيت » فى مفهومها عن الحوارية . ويرى الناقد أن « ميرامار » قد حققت نقلة نوعية فى « الحوارية » التى يميل فيها السرد نحو درجة الصفر الخيالية ، حيث تتبدى معالم الحداثة من خلالها فى غياب السارد ذى الرؤية الورائية ، والمصاحبة ، والخارجية ، كما تتبدى فى تعدد شخصيات السارد ، مما يجعل الرواية تنتمى إلى الصنف السردى من داخل الحكاية .

ويرى الباحث أن الشخصية الساردة والممثلة فى « ميرامار » موزعة بين ثلاثة محاور هى :

١ ــ محور توجيه المسرود له .
٢ ــ محور التحاور مع الشخصية الممثلة .
٣ ــ محور « سردنة » الخطابات .



وينفذ الباحث فى النهاية من الأسلوب إلى المعنى ، فيخلص إلى أن نجيب محفوظ ربما كان قد تأثر بمدرسة « أنتستين » و« ديوجين » الفلسفية التى تنفر من المواضعات الاجتماعية السائدة ، وتدعو إلى معانقة الطبيعة ؛ حيث إن الثورة الحقيقية هى التى تتأسس على الطبيعة .

● وعن الإبداع الروائى فى المغرب العربى يكتب لنا عمار بلحسن بحثه « صراع الخطابات حول القص والإيديولوجيا فى رواية الزلزال للطاهر وطار » ، وهو بحث يتبنى المنظور الاجتماعى فى التحليل،أوعلى حسب تعبيره ــ هو مقاربة سوسيو نقدية ، حيث يتولد النص فى سياق وصيغة لغوية خاصة ، ومن ثم ترتبط بنية السرد ببنية المجتمع على أرضية الدلالة ؛ دلالة القص ؛ ذلك القص الذى يعيد إنتاج الواقع ، وربما « يتماهى » معه ظاهريا ، أو ضمنيا ، ولكنه يشير من خلال السارد إلى تمفصل مصالح معينة تقوم الهيئة التى توجهها وتنسقها بوظيفة بنائية فى تصنيف الخطابات وفهرستها . ويشير الباحث إلى مؤشرات الوضعية « السوسيولغوية » للنص ، حيث يحقق « الزلزال » درجة عالية من اتحاد الكتابة مع مشروع التحول الاجتماعى وخطاب السلطة الثورية الجزائرية فى السبعينيات ؛ وذلك على المستوى الثقافى ، ومستوى تقنيات الكتابة الروائية ، ومستوى الكتابة الجمالى ككل .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك البنية السردية للرواية فيحلل وظائف السارد ، ويبرز استراتيجية الوصف والتمثيل المضاد ، منتقلا بعد ذلك إلى عرض النمط الذى يتمثل وضعيا فى الطبقة المضادة ،كاشفا عن ملامح هوية الشيخ « بو الارواح » نفسيا وجسديا وميثولوجيا .

ثم يتطرق الباحث إلى عرض وظيفة المكان فى هذا النص الروائى ، فيرى أن « قسنطينة » تحقق وظيفة علمية ورمزية ، كما أنها تلائم دلالة البرنامج السردى ، ومسار حركة الشخصيات ، إذ إنها مدينة مبنية فوق صخرة متآكلة ، متشعبة فى شوارعها ومتداخلة فى دروبها ، وهى موضع نزاعات اجتماعية وصراعات طبقية داخلية محتومة .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى تناول الخطابات ومظاهر التناص فى الزلزال استنادا إلى تحليل « باختين » لمفهوم الحوارية ، بوصفها تفاعل خطابات اجتماعية متباينة ، راصدا بذلك تقاطع اللغة العربية الدينية المقدسة واللغة الاجتماعية الثورية واللغة العلمية فى الفضاء السردى والحوارى للرواية ، منتهيا إلى أن الدلالة العامة لها تكمن فى تصفية الخطاب السردى الإيديولوجى الإقطاعى من النص ، وتفكيكه بما هو عمل متجذر فى اللغة والمجتمع فى حركة صراع اجتماعى وفكرى ملموس .

● ويحاول أمجد ريان أن يكشف فى بحثه « ضفائر الثنائيات المتضادة : قراءة فى رواية ( الزمن الآخر) لإدوار الخراط » عن آفاق الحداثة فى الكتابة الروائية العربية ، فيتناول بالعرض والتحليل مستويات تداخل الرمز ، ومستويات تداخل الزمن ، والتداخل اللغوى . وهو يحرص من جهة أخرى على ربط كل هذه المستويات بتجليات الواقع الاجتماعى المحتدم بالتناقضات والالتباسات ، خلال فترة تاريخية واسعة تبدأ من الأربعينيات وتمتد إلى سبعينيات هذا القرن .

كما يرصد الباحث تضافر الثنائيات المتضادة على كل مستوى من المستويات التى يتناولها بالبحث ، معتمدا على النص نفسه ؛ ومن هذه الثنائيات على سبيل المثال ، الواقع/الأسطورة ، الماضى/الحاضر ، الصوفية/الحسية ، التراثى/المعاصر ، وغيرها .

ويرى الباحث أن الرواية تأخذ شكل التدفق « البانورامى » متخلصة بذلك من قيود الأسلوب المشهدى ، كما يرى أن كل باب من الرواية هو صورة مصغرة للرواية بأسرها ، مما يمثل تحققا للجدل بين الكل والجزء . ويؤكد الباحث سعى هذه الرواية للتخلص من مفهوم الجنس الأدبى بمعناه الضيق المحدود ؛ إذ إنها تمزج بين لغة الشعر الكثيفة ولغة السرد ولغة الحوار ولغة الوصف فى إيقاع يتميز بتعدد الأصوات .

ويخلص الباحث فى النهاية إلى اعتبار هذه الرواية رحلة جديدة فى الحساسية الروائية العربية ، تقدم نموذجاً جديدا للكتابة الإبداعية .

● وفى محاولة للكشف عن « جماليات التشكيل الفولكلوى » فى الرواية يقدم محمد بدوى تحليلا فنيا لرواية « الطوق والإسورة » ليحيى طاهر عبد الله .

ويرى الباحث أن الامتزاج الذى أحدثه الكاتب فى روايته بين الطقوس اليومية والخرافة وبكائيات الموتى والحكاية الشعبية والموال القصصى جعل منها رواية أجيال ، من خلال كيفيات جديدة ، مختلفة عن تقاليد رواية الأجيال ومواضعاتها فى البناء الشكلى .

ولا تقف إفادة النص عند حد تكييفه لصيغ القص الشعبى والموال ، وإنما جاوزتها إلى ملء النص ببنى قصصية متعددة من موروث الجماعة ، مع الاستعانة بأشكال من التناص لا تتغيا إحداث المفارقة التى ينطوى عليها القول الإيديولوجى ، بل تعد جزءاً حميا من ثقافة الواقع .

ويتساءل الباحث : هل تدخل الكاتب فى قصته يفسد علينا الإيهام بالواقع ؟ ويتخذ من الإجابة عن هذا السؤال مجالا لطرح إشكالية مدى التزام الكاتب المنتمى لتكوين اجتماعى ، كالتكوين المصرى ، بمقولة نقدية نبعت من استقراء أدب نشأ فى تكوين اجتماعى مغاير . ويذهب الباحث إلى أن تدخل الكاتب أمر قد تكون له خطورته فى أنماط محددة من القص ، وقد يكون عنصرا تكوينيا مهما وضروريا فى نمط آخر مغاير ، عندما يعتمد القص على طرائق تعبيرية فولكلورية . وحين نؤمن بأن النص دال ومدلول ـ على حد مفهوم « دى سوسير » ـ أى وجود لا ينفصل شكله عن مضمونه ، يصبح بدهيا أن لكل كتابة قانونها الخاص الذى تؤسسه علاقاتها .

ويخلص الباحث فى تحليله إلى أن يحيى الطاهر ـ فى إنتاجه لأنماط تنتصر للثبات فى حيوات الأشخاص ومصائرهم ـ كان يمتح من إيديولوجيا مخالفة للمنظومة الفكرية التى يعلن تبنيها ، مما يكشف عن أن سطوة هذه المنظومة عليه لا تجاوز السطح إلى الأعماق البعيدة .

● ويعود عبد المجيد نوسى إلى نجيب محفوظ ليقدم قراءة محدثة لبعض أعماله القصصية الأولى فى بحثه « التركيب العاملى فى قصة الزيف ، تحليل سيميائى لنص سردى » ؛ وذلك فى محاولة للاقتراب من المسار العام الذى يتخذه المعنى ، بتحليل المستوى العمودى للنص ، مع التركيز على التركيب العاملى الذى تتجلى فيه عناصر البنية والأفعال التى تنجزها .

ويرى الباحث أن العلاقات بين العامل والذات ، والمساعد والمعوق تكشف عن طبيعة نمو البرنامج السردى الذى يسعى العامل إلى تحقيقه ، كما تبين موقف العوامل التى تعمل على إخفاق هذا البرنامج ، أو إنجاحه ، مما يجعل رصد هذه العلاقات إبرازا للوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص ، وهو هنا قصة « الزيف » من مجموعة « همس الجنون » .

ويبدأ الباحث بتقطيع النص سعيا إلى تحديد المقاطع التى يتمفصل وفقها هذا النص؛ حيث تتيح له عملية التقطيع السيطرة على النص خلال عملية التحليل . ويلجأ الباحث بعد ذلك إلى تحديد « التيمات » ؛ أى أنه يختزل جملة الوحدات المعجمية المرتبطة بشخصية معينة إلى مجموعة من « التيمات » تعينه على وصف سمات الشخصية ( على أفندى جبر ، أرملة على باشا عاصم ) . ويخطو الباحث خطوة ثالثة بتوزيع الأدوار الموضوعية والممثلين بناءً على المجموعات التى تم استنتاجها . وتفيد هذه الخطوة فى إبراز نوعية العلاقات بين الشخصيات على جميع المستويات الثقافية والمهنية والنفسية ، أى على المستوى الاجتماعى بأبعاده المختلفة . ثم يتناول الباحث بعد ذلك التركيب السردى بين لعبة الكينونة والظاهر ، بحيث يجد أن مستوى التركيب السردى هو المتحكم الأساسى فى المحور العمودى للنص .

ويلاحظ الباحث فى ختام دراسته أن هناك علاقة وثيقة بين العنوان « الزيف » بما هو عنصر مواز للنص ، وبين لعبة الكينونة والظاهر على المستوى الدلالى ، وذلك من خلال البنية التركيبية للعوامل التى حددت وفقا لبنية وسطى هى بنيـة الممثلين التى تربط بـين تحليل الشخصيات وتحديد العوامل الموجهة للفعل القصصى .

● وتتابع ثناء أنس الوجود تحليل نماذج من القصة القصيرة فى بحثها « بنية الحداثة فى قصص محمد مستجاب » بالتركيز على مجموعته القصصية « ديروط الشريف » . فتلاحظ أولا ، تداخل الخطابات ، وانعدام الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، كالخبر والحكاية والخرافة والقصة ، مما تولد عنه بنيات تعبيرية تنزاح عن المألوف ، فتكثر الصور والتناقضات الظاهرة ، وتكسر العبارات الجاهزة .

وتكشف الباحثة عن خصوصية توظيف الحدث التاريخي عند مستجاب ، حيث لا يجعل منه خطا موازيا للنص المبدع ، بل يتخذه وسيلة لضبط إيقاع الأحداث المروية فعلا وإبراز دلالاتها المباشرة حينا ، والرمزية حينا آخر . وقد انعكس هذا على وسائل القص وأدواته ؛ فالكاتب يختزل شخوص مجموعته ويركزها في شخصية الراوي ، في الوقت نفسه الذي تقوم فيه واقعية الزمان والمكان بتأكيد أننا بصدد نوع آخر من أنواع الإبداع الفني يتراوح في علاقته بالترجمة الذاتية قربا وبعدا بالمدى الذي يلتحم فيه بالشكل المألوف في القصة القصيرة .

وعلى مستوى التحليل الدلالي لبنية المجموعة أوضحت الباحثة أنها تدور حول فكرة واحدة في الغالب تتمثل في انكسار سياق السرد لديه ، وإصراره على الاحتفاظ بمستوى هذا الانكسار في معظم أعماله، بما يفضي بالباحثة إلى القول باعتماد مستجاب على المفارقة بوصفها وسيلة سردية يتمكن من تطويعها لتمثيل أداة فنية ثورية . وتكشف الباحثة عن تعدد الأبنية التي تتشكل فيها نماذجه القصصية ؛ فمنها أبنية تقبل مع شيء من التجوز الخضوع لبعض أنساق « بروب » ؛ ومنها أنماط تشكيلية تتمثل في الدوائر غير المكتملة ، أو الخطوط المتوازية التي لا تتضح روابطها للوهلة الأولى ؛ إلى جانب بعض النماذج التي تعرف بالبقع الضوئية المتنشرة ، مما يفتح السبيل أمام الناقد ، أو القارىء المتعمق لمجاوزة البعد الإشاري أو التعبيري للغة كما تطفو على السطح القصصي .

● ويختتم إبراهيم غلوم هذه المجموعة من الدراسات القصصية ببحثه عن « انتحار الذات وانهيار القصة : دراسة في تجربة محمد الماجد القصصية » ؛ فيرى أن الذات المباشرة تتميز عند هذا القصاص بحضورها الدرامي المستمر ، وبتلونها وعدم انقطاع النظر إليها ، مهما تراكمت التنويعات الذهنية حولها ، ومهما استطالت الأحداث الواقعية المادية الملموسة فوق سطح الحياة العادية .

ويرصد الباحث العالم الدرامي عند محمد الماجد عبر عدة محاور دلالية للفعل : أولا في الخيانة والسقوط ؛ وثانيا في التطهر والتراجع ؛ وثالثا في البحث عن البراءة والانتحار . على أن هذا العالم الدرامي يرتكز فيما يرى الباحث على ثلاث وسائل هي :

١ - الإحساس الدرامي .
٢ - الصور واللغة .
٣ - الخيال .

إن الذات المباشر يقوض حدود العالم القصصي/الموضوعي في تجربة محمد الماجد ؛ وفي انهيار إمكانات التعايش بين الذات والموضوعي على هذه الصورة ، دلالة اجتماعية مركزة .

ويلجأ محمد الماجد إلى وسائل وحيل فنية مطردة ومتكررة يستحضر من خلالها ردود الفعل ، ويدفع عن طريقها فيض الشحنة الذاتية المتراكمة ؛ هذه الوسائل هي التذكر ، وتيار الوعي ، والمزاوجة بين الحوار والنجوى الذاتية الداخلية .

ومقولتا التعايش اللتان يتأسس عليهما عالم الماجد القصصي ، في تقدير الباحث ، هما قيام الخيانة فوق أنقاض الحب ، واستمرار كل من الخيانة والحب في الوقت نفسه ؛ أما الذي يؤسس مقولة الحدث القصصي فهو انقلاب الخيانة إلى براءة ، ثم انقلاب هذه إلى خيانة . وهذا التناقض بين مقولتي التعايش يتحدد في أن نمط الهوية بين الفرد والمجتمع نمط غير عادي ، لأنه يكشف ، في رأى الباحث ، عن عدم اكتمال وجود قوانين وأنظمة ومعايير يمكن لها أن تحدد أشكال الضبط بين الفرد والمجتمع في أنساق متوازنة .

● ثم تأتي المجموعة الرابعة والأخيرة من هذه البحوث النقدية التطبيقية لتتوزع على أنماط إبداعية مختلفة ، فيستهلها محمد الناصر العجيمي بدراسة « وضعية الراوي في مسرحية(مغامرة رأس المملوك جابر)لسعد الله ونوس » فيدرس ظاهرة المسرح داخل المسرح بوصفها إحدى ضروب التضمين المشهورة ، ويرى أن للتضمين في هذه المسرحية وجهين : خارجي وداخلي ؛ ويتمثل الأول في أن فضاء المسرحية - وهو المقهى - يحتوي على الفضاء الاجتماعي للمرسل إليه ويختصره ؛ أما الثاني فمفاده أن فضاء المسرحية يحتوي هو كذلك في فضاء التراث المجسد في نمط الاحتفالية .

ويرى العجيمي أن الراوي هو القطب الذي تلتئم حوله المسرحية بتفرعاتها جميعا ، وهو يدرسه في علاقته بالمستقبلين ، أو المرسل إليهم .

ثم يدرس الباحث بعد ذلك علاقة هولاء المستقبلين بفضاء القهوة لتحديد الدور الفرضي للراوي عندهم كاشفا عن مظهره الخارجي ،حيث إن الخطاب الفرد رسم لكل أنواع الخطابات الأخرى الإيديولوجية والاجتماعية والشعبية ،وحيث يعدل القص دائما من سنن النوع الموروثة ، ويطورها ، أو يخرج عليها .

ويحاول الباحث أن يجيب عن أسئلة من قبيل : من المتكلم في النص ؟ وما الغاية من خطابه ؟ ومن يتبنى نظام القيم المضمنة فيه ؟ وإلى من يتوجه بها ؟ وهو ينطلق في تحليله النصي من النظام الدال للنص ، ويعتمد المنهج المؤسس على « العلامية » كما حدد معالمه « جريماس » ، وطبقه اتباعه أمثال « راسيتى » و« كورتيز » ، ولكن الباحث لا يطبقه آليا ، بل يعمد إلى إخضاعه لمقتضيات المادة المدروسة ، ويتصرف فيه وفقا لسياق التحليل ، ويمزج أحيانا بين بعض إجراءات المنهج « العلامي » والمنهج « البراجماتيكي » محاولاً في الآن نفسه أن ينظم المفاهيم جميعا في رؤية متماسكة .

● أما البحث التالى فهو عود إلى التراث القصصى العربى ، حيث تقدم نبيلة إبراهيم « قراءة حضارية لحكاية الجارية تودد » ، التى تعد فى تقدير الباحثة بناء مصغرا للبناء الحضارى الكبير ؛ وذلك على أساس أن تكوينها ليس مجرد بناء للمعنى ، بل هو كذلك بناء للقوة ، عندما تستوعب عوالم الأفراد الصغيرة وعالم المجتمع الكبير ، والدرامى والهزلى ، والأشياء المركزية والهامشية فى الماضى والحاضر والمستقبل ، وعندما تسمح بأن تنتظم بداخلها نماذج من طبقات المجتمع بأسره ؛ ابتداء من الجارية التى تباع وتشترى إلى التاجر الموسر والابن المفلس والعالم والخليفة .

وترى الباحثة أن الحكاية تكشف عن المفهوم الحضارى الأعمق ، من حيث إن الحضارة لا تستمر قوية إلا إذا بحثت عن الجديد ، وتفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتنتج شيئا مخالفا وجديدا . والقراءة الحضارية للنص ، تلك التى تطرحها نبيلة إبراهيم ، تتم أولا عبر البحث فى الإجراءات الوصفية للنص ؛ وثانيا من خلال تحليل وظيفة الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها اللغة ؛ وثالثا من خلال فهم الحكاية بوصفها حركة فى العملية الحضارية العربية .

وترتبط هذه الحكاية بحكايات الليالى فى ألف ليلة برباطين : رباط شكلى يتمثل فى تشابه البدايات والنهايات ؛ ورباط معنوى من شأنه أن يكشف عن بعد من الأبعاد الحضارية فى الليالى كلها . وهى تنبه تأسيسا على ذلك إلى أن الفكر لا يقوم إلا على محور الجدل والمقاومة ، فالسؤال يقرع السؤال ، والحلول تلاحق الأسئلة ، وهى جميعا تصدر عن أذهان متقدة وعقول مختزنة لتراكمات هائلة . فحكاية الجارية تودد إذن هى حكاية إنسان يسعى إلى إدراك معنى وجوده ؛ إلى البحث عن معنى الحياة ، وهى حكاية تتولد فيها المعرفة من التجربة ، وتدفعنا إلى إدراك الكليات من الجزئيات ؛ إنها حكاية يتحدث فيها التراث إلينا ويطالب بحقه فى التصديق .

● أما آخر هذه المقاربات التجريبية النقدية فيقدمها وليد منير فى بحث بعنوان « قراءة فى نص قديم جديد ، موقف « بحر » فاعلية الرؤيا - فاعلية الأداء » . ويحاول الباحث هنا تحليل نص للنفرى من كتاب « المواقف والمخاطبات » تحليلا يجاوز مفهومه التاريخى الضيق ، إذ ينهض على مفهوم « الشعرية » باعتبار أن كل نص عظيم لابد أن يؤسس استقلاله الجمالى بشكل أوسع ، حيث إن الحداثة فى تجلياتها تتصل على نحو من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية للأزمنة الثلاثة .

ويتناول الباحث النص الصوفى بوصفه نصا معرفيا لا نصا دينيا ، مشيرا إلى طبيعة جوهره ؛ تلك الطبيعة الزمانية التى تشى بدراما الالتئام/الانقسام ، حيث تنهض مفارقة الجزء/الكل أو البشرى/الإلهى على الدوران فى فلك ، باطنه الوحدة وظاهره التكثر .

وتنحصر دائرة العوامل التى تشكل فضاء النص عند الباحث فى ثلاثة : الله ، والكون ، والإنسان . وتتدرج درامية السياق الشعرى فى النص خلال أربعة مستويات تشى بالرؤى البعيدة التى يعبر عنها النفرى فى هذا الموقف ، وربما فى مواقفه كلها ، وهى :

١ - صراع الذات مع السوى ( الله/الكون ) .
٢ - إقبال الذات على السوى ( الله/الإنسان ) .
٣ - حجب السوى للسوى واحتواؤه له ( الكون/الإنسان ) .
٤ - انفصال السوى عن الذات ، وحنين الذات إلى التئام السوى بها ( الله/الكون/الإنسان ) .

ومن خلال التحليل المجازى والإيقاعى والنحوى لنص « النفرى » يجلو الباحث أبعاد الخطاب الصوفى الإشراقى ، بوصفه خطابا شعريا دراميا يجعل من الوسائط الثلاثة المعروفة لمقاربة الحقيقة ، ( الأنا - الآخر - العالم ) عوائق أساسية تحول بين الإنسان والحقيقة . وقد يكمن ذلك على المستوى الدلالى فى « السقطة » التراجيدية التى تتحدد ـ فيما يرى الصوفى ـ من خلال متوالية الانقسام التى أقامت الجدران الصلبة العالية منذ القدم بين الله والكون والإنسان .

التحرير

# لغة الشعر
# فى « زهرة الكيمياء »
# بين تحولات المعنى ومعنى التحولات

عبد الكريم حسن

لماذا اللغة الشعرية ؟ ولماذا أدونيس و « زهرة الكيمياء » على وجه التحديد ؟ .

لعله ما من شعر أدعى إلى التحدى كشعر « أدونيس » ، خصوصاً فى لغته الشعرية ، وبشكل أخص فى « زهرة الكيمياء » .

ويعود زمن التحدى إلى أمد بعيد حين كانت ذائقتى التقليدية تأبى هذا الشعر وترفضه ، وكان هو يستعصى عليها ، على نحو يزيد من رفضها إياه وتأبيها عليه .

وحين حزمت أمرى بشكل نهائى على التصدى لقضايا الشعر الحديث كان لابد أن تشغلنى قضية الحداثة فى هذا الشعر وما ينجم عنها من مسائل تتعلق باللغة الشعرية . ولم تكن تجربتى فى شعر السياب ودرويش تستنفذ الحاجة إلى التصدى لمثل هذه القضية ، فشعر السياب ــ كما هى الحال فى شعر درويش ــ قبل خروجه من الوطن المحتل ــ شعر يستسلم للقارىء فى سهولة ويسر . ولكن شعر أدونيس يحمل بعداً آخر يجعله ذلك النوع من الشعر الذى يمتنع على القارىء ويستعصى حتى على الناقدين .

وهنا يبدأ التحدى . والتحدى ليس مجرد اصطلاح نستخدمه للمبالغة والإسراف ، وإنما هو مصطلح « ألقاه » أدونيس بنفسه حين راح يروج لشعره صفة الغموض ويعلن غير مرة أنه إنما يكتب لعدة مئات فقط على امتداد الوطن العربى .

وإذن،فليسمح لنا « أدونيس » أن نرد على تحديه ، آملين أن تكون النتيجة مزيداً من التقدم فى فهم شعره .

زهرةُ الكيمياء

- المقطع الأول -

ينبغى أن أسافر فى جنة الرمادْ
بين أشجارها الخفيّةْ
فى الرماد الخواتيمُ والماسُ والجزّةُ الذهبيةْ
ينبغى أن أسافر فى الجوع ، فى الورد ، نحو الحصادْ
ينبغى أن أسافر ، أن أستريحْ
تحت قوسى الشفاه اليتيمةْ ،
فى الشفاه اليتيمة فى ظلّها الجريحْ
زهرةُ الكيمياء القديمةْ .

هكذا يأتى حديثنا عن اللغة الشعرية عند أدونيس حديثاً عن أدق خصوصيات العلاقة بين النقد والشعر . فالشعر لغة فوقية لا بالمعنى الماركسى للكلمة وإنما بالمعنى الألسنى والدلالى « Metalangage »إنه لغة « فوقية » لأنه لغة ما وراء اللغة ، فهو لغة على اللغة . ومن هنا تأتى خطورة الحديث عن اللغة الشعرية ، لأن أى حديث عنها يفترض معرفة دقيقة بمادتها الخام ، أعنى اللغة التى بنيت عليها ؛ اللغة فى وضعها الأصلى الذى وضعت من أجله .

هنا يبدأ دور النقد . فلئن كان الشعر لغة على لغة العرف فإن النقد لغة على لغة الشعر . ومن هنا يجىء اختيارنا لموضوع اللغة الشعرية استجابة لمطلب الربط بين النقد والألسنيات .

وأما عن اختيارنا لـ « زهرة الكيمياء » فلقد بدا لنا أن هذه القصيدة تمثل عصارة التجربة الأدونيسية فى ذروة تألقها واستغلاقها . إنها

القصيدة النموذج الذى اتسعت فيه الرؤية وضاقت العبارة حتى شملت الكون(١) .

ولقد بدا لنا ونحن نمعن النظر فى شعر أدونيس أنه شعر بسيط ، وأنه ليس غامضاً إلا بمقدار ما نبتعد عن البساطة فى تناوله .

وهذه الحقيقة التى كان ينبغى أن نقررها على أنها نتيجة من نتائج البحث ، إنما نمليها الآن لندفع بها الصدمة الأولى التى طالما ألقاها على عقولنا شعر أدونيس .

لقد ألف أدونيس على امتداد حياته الأدبية أن « يرمى » شعره بالغموض ، وأن يتلقى « تهمة » الغموض على أنها تهمة « محببة » إلى قلبه . فربما كان ذلك نابعاً من الرغبة فى زعامة مدرسة الخروج على القاعدة ، أعنى أنه ربما كان نابعا من الرغبة فى دفع الشعر والتنظير للشعر إلى حدِّه الأقصى . فلقد عودنا أدونيس أن يلجأ إلى السحر فى خطابه للآخرين . والسحر يدخل فى علاقة وثقى مع الغموض . فهو إظهار الشىء على غير حقيقته . وبقدر ما يكون الساحر خفيف حركة اليد ، يكون قادراً على إخفاء ما يظهر وإظهار ما يخفى .

وعلى غرار لحظة الخطف فى السحر تأتى لحظة الخطف فى الشعر . وعند أدونيس ـ على وجه الخصوص ـ تتميز اللحظة الشعرية بحركة الخطف ، فهى لحظة مشحونة ومكثفة وسريعة ، تبهرك وتأسرك .

وإذا كان الخطف هو سمة اللحظة الإبداعية عند أدونيس ، فإن إيقاف هذه اللحظة أو عرضها فى بطء ، كفيل بإدراك أسرارها .

هكذا قررنا إعادة شريط القصيدة وقراءتها فى ضوء الحركة البطيئة لرد السحر على الساحر ، وإبطال مفعول هذا السحر .

لقد قررنا مواجهة سحر أدونيس بسحر آخر ، فهو شاعر محتال ؛ ولابد لمعرفة طرق احتياله من فك عقد المواصلات فى شعره ، ومعرفة الدروب التى تفضى إليها .

وهذه هى الصدمة الثانية التى توخيت أن ألقيها فى المقدمة لكى تكون رداً على الصدمة التى يواجهنا بها شعر أدونيس ؛ صدمة الخطف .

إن التقاء الغموض بالسحر فى منطقة الإبداع الشعرى يجعل من « زهرة الكيمياء » قصيدة متفردة فى تاريخ الشعر العربى .

*

وللدخول إلى « مطبخ » النقد ـ على حد تعبير الناقد الفرنسى المعاصر « جان بيير ريشار » ـ J. P. Richard سوف نبدأ بالتعريف بمنهجنا من خلال عرضه فى خطوات :

ـ فأما الخطوة الأولى فهى نحوية صرف ، فلقد قمنا بإعراب القصيدة كلمة كلمة ، آخذين بعين الاهتمام الأمور التالية :

١ ـ تتوزع القصيدة فى ثلاثة عشر مقطعاً لا يربط بينها أى رباط قواعدى . فأما الأربطة المعنوية فسيكون من مهمتنا الكشف عنها .

٢ ـ ولكى يتم الإعراب لابد من وضع حدود للجملة . ولقد ذهبنا إلى الافتراض بأن حد الجملة هو النقطة ؛ فحيث توجد النقطة تنتهى الجملة لتبدأ الجملة الأخرى . وهذا الحدّ متعارف عليه فى طريقة الكتابة العربية ؛ فهو يحترم الأسس التى يقوم عليها بناء النحو العربى . ولكن الأمر ليس على هذا القدر من البساطة ؛ فقد يجىء الكلام مستوعباً لأكثر من جملة متصلة ثم تكون النقطة التى تضع حداً لكلام انتهى وكلام يبدأ .

وهذا ما يميز تحديدنا للجملة عن التحديد الذى ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل حين اعتمد على المعايير الفيزيولوجية والنفسية لتحديد الجملة(٢) ، وأما نحن فإننا نعتمد على الجانب النحوى والنحوى وحده . ومن هنا تأخذ النقطة إلى جانب علامات الترقيم الأخرى أهمية كبرى فى الشعر العربى الحديث على وجه الخصوص . ولعل الناشرين يدركون أهمية الأمر فيتقيدون بالنص المخطوط .

٣ ـ ولقد دفعتنا « زهرة الكيمياء » إلى التساؤل عما إذا كانت النقطتان المتعاقبتان « . . » والنقاط الثلاث « . . . » علامتين من علامات حدود الجملة ؛ فهما ـ كالنقطة ـ تُنهيان كلاماً قديماً وتبدآن كلاماً جديداً . ولكننا لن نقوم الجمل على أساسهما ، لأن الأمر يحتاج إلى مزيد من السبر والتنقيب فى شعر أدونيس كله .

٤ ـ وينتج عن ذلك أننا سنقدم إعرابنا على أساس استقلالية الجملة داخل المقطع . وسنفرد لكل جملة ورقة خاصة نعرض إعرابها فيها لأنها بنية نحوية مكتفية بذاتها .

ولاشك أن طريقة العرض ستصطدم ببعض الصعوبات ؛ لأن من المقاطع ما يشكل جملة واحدة طويلة ، تمتد حتى تشمل أكثر من صفحة .

٥ ـ والطريقة التى اعتمدناها فى تقديم إعرابنا هى طريقة « التعليب » التى أبدعها العالم اللغوى الأمريكى « هوكيت » CH. F. Hockett . ولقد أصبحت هذه الطريقة علماً عليه حتى سميت بـ « علبة هوكيت » La boîte d Hockett .وقبل التعريف بعلبة « هوكيت » لابد من عرض مقتضب للطريقة التى انبثقت منها وهى « التوزيعية Le distributionalisme » .



٦ ـ ولقد كان العالم اللغوى الأمريكى « بلومفيلد » L. Bloomfield ، هو مؤسس « التوزيعية » وواضع نظرية المكونات المباشرة « Les Constituants immediats » التى هيمنت فى أمريكا حتى الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد أسهم تلامذة « بلومفيلد » من أمثال « هوكيت » و « هاريس » Z. S. Harris ، و « ولز » R. S. Wells فى وضع مبادىء « التوزيعية » وتحديد مفاهيمها الأساسية . ومن هذه المفاهيم مفهوم « الانتشار L'expansion » ويخص تحديد الكلمة بما ينتمى إليها من سوابق ولواحق . ومن ذلك أيضا مفهوم التحول Transformation بالمعنى النحوى للكلمة ، كتحول النفى La negation فى الفرنسية مثلاً من كيان متصل Ne pas إلى كيان منقطع لدى دخوله فى تركيب . ومن ذلك أيضا مفهوم « المكونات المباشرة » ، الذى يُعَدّ المرحلة العليا من مراحل « التوزيعية » .

وتفترض « التوزيعية » أن الجملة تتألف من مكونات يتحدد الواحد منها بالعلاقة مع الآخر . وانطلاقاً من ذلك فإن لكل قسم من أقسام الجملة موقعه الخاص به إزاء الأقسام الأخرى . فإذا تغير الموقع تغير معنى الجملة أو كانت خارجة على أصول النحو ؛ فعناصر اللغة لا يلتقى بعضها مع بعض على نحو اعتباطى . ومن هنا يبدأ هدف « التوزيعية » فى تقديم « وصف description » كامل لعناصر

اللغة . وينطلق مبدأ « الوصف » من قدرة عناصر اللغة أو عدم قدرتها على الارتباط بعضها مع بعض في « علاقة تأليفية » Relation Syn-tagmatique .

وتهدف « التوزيعية » بما تقدمه من وصف لغوى شامل إلى وضع النموذج النصى المدروس « Corpus » في طبقات « Classes » ، كطبقة الأفعال التى تنتمى إلى صيغة واحدة ، وطبقة الأسماء . . إلخ . فالطبقة هي المظاهر كافة ، التى تتجلى فيها عناصر المقولة « Categorie » الواحدة . وهذا التمييز بين « المقولة » و « الطبقة » ضرورى لبناء المقولات الصرفية والنحوية الكبرى Les Catégories morpho — Syntaxiques . ففى جملة كجملة « فرح الطفل » مثلا ، تشكل الصيغة الفعلية مقولة تندرج تحتها كل الأفعال التى يمكن إبدالها من الفعل « فرح » . فمقولة الفعل تنطوى على عناصر تختص بها وبها وحدها . وهكذا فإن تحديد كل عنصر يتم من خلال تحديد كل المحيطات التى تلفه .

وهنا نضع يدنا على النقطة الأكثر أهمية في الطريقة « التوزيعية » . فمبدأ « التوزيعية » يقوم على التقطيع Segmantation والإبدال Commutation . والإبدال هو الطريقة الوحيدة لمعرفة الدقة في التقطيع . فإمكانية إبدال عنصر بآخر تعنى إمكانية حلوله محله . وهذا ما يؤدى تدريجاً إلى تقليص الجملة إلى أركانها الأساسية . فالتوزيعية تنطلق من العناصر الصغرى في الجملة ، وتنتهى بالمقولات الكبرى ، استناداً إلى الأسس النحوية الصرف ، ودون أى نظر إلى المعنى . ولقد جاءت هذه الطريقة في الوصف اللغوى استجابة للواقع اللغوى الأمريكى ، الذى تنتشر فيه مئات اللغات .

وبعد بناء المقولات القاعدية يأتى بناء الطبقات الفرعية « Les Sous Classes » التى يعجز المستوى النحوى بمفرده عن أن ينجزها .

فإذا أردنا بناء طبقة فرعية داخل مقولتى الفعل والفاعل من النوع التالى :

مشى الرجل .
مشى الطفل .
مشى التلميذ . . إلخ .

كان لنا ما أردنا . ولكننا عندما نضيف إلى ذلك مثلا : « مشى الفجر » فإننا نلاحظ مباشرة أنه إذا كان ذلك يصح من حيث النحو ، فإنه لا يصح من حيث المعنى »[3] . ومن هنا يأتى التحليل إلى « مكونات مباشرة » تهذيباً للتوزيعية في أعلى مراحلها . فلقد كان اهتمامها بالمعنى — على ضآلته — من المراحل التى مرت فيها « التوزيعية » . وتفضى « التوزيعية » إلى تقابل — أضحى تقليديا — بين مفهومى « السلسلة التأليفية Chaine Syntagmatique » و « السلسلة الأمثالية » Chaine Paradigmatique . فأما الأولى فهى التأليف بين عناصر تشكل وحدة في تنظيم متراتب . وأما الثانية فهى مجموعة العناصر التى ترتبط بعلاقة إبدال ممكنة . إن الأولى علاقة في الحضور « In presentia » ، أما الثانية فهى علاقة في الغياب « In absentia » .

ويثبت تحليل الجملة إلى مكونات مباشرة أن الأقسام المختلفة لها « Les differents segments » ليست على درجة واحدة من الأهمية داخل البنية العامة . وبذا يتم تدارك إحدى نقاط الضعف في التوزيعية . فللجملة أركان وفضلات . وإذا نحن نزعنا من الجملة فضلاتها بقيت الجملة سليمة من الناحية القواعدية . وهكذا فإنه في مقدورنا أن نصل إلى أركان الجملة عن طريق التقطيع والتجميع ، دون أى مخالفة لقواعد النحو . ولا شك أن تجميع العناصر زوجاً زوجاً سيفضى إلى النقطة التى يتعذر معها التجميع والتقليص . وهذه هى النقطة التى تظهر فيها أركان الجملة بلا وسائط . ومن هنا تأتى تسمية التحليل بالتحليل إلى المكونات المباشرة .

ولقد ذهبنا إلى تبنى هذه الطريقة في عرض إعرابنا ، علما بأنه كان يمكن أيضا أن نقوم بعرضه على طريقة « التفريع التشجيرى l'arbre diagrame » لصاحبها العالم اللغوى المعروف « شومسكى N. Chomsky » .

ولا تختلف الطريقتان إلا في أن الأولى كانت هدفا لصاحبها « هوكيت » ، في حين لم تكن « شجرة » شومسكى أكثر من مرحلة لعرض النتائج التى أفضى اليها التحليل إلى مكونات مباشرة . كذلك فإن الطريقة الأولى قادرة على التحرك في كلا الاتجاهين ؛ فمن العناصر الصغرى في الجملة إلى الأركان الأساسية وبالعكس ، في حين تلزمك شجرة شومسكى بالبدء من الأركان الأساسية . ويبقى الوصف البنائى structurelle للجملة في كليتها متماشيا مع وضع قواعد قادرة على توليد gener ation الجمل السليمة في اللغة .

ولعله من قبيل التزيد أن نشير إلى أننا لا نهدف في إنتاجنا لهذه الطريقة إلى توليد قواعد اللغة العربية ؛ فلهذا موضع آخر ، ولكننا نهدف إلى البحث عن الوحدات المباشرة الصغرى من أجل فهم القصيدة .

ولعلنا نتذكر في هذا الخصوص دفاع إمام النقد العربى « عبد القاهر الجرجانى » عن الإعراب بقوله :

« فقد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا من غالط في الحقائق نفسه . وإذا كان الأمر كذلك فليت شعرى ما عذر من تهاون به وزهد فيه ، ولم ير أن يستسقيه من مصبه ، ويأخذه من معدنه ، ورضى لنفسه بالنقص والكمال لها معرض ، وآثر الغبينة وهو يجد إلى الربح سبيلا »[4] .

هكذا يأتى إعرابنا لقصيدة أدونيس . فمادام أدونيس يكتب شعره بعربية سليمة ، فإنه من المفترض أن تعيننا قواعد هذه اللغة على فهم هذا الشعر . وعلى ذلك فقد قمنا بتحديد المكونات المباشرة الصغرى ، ووصلنا الى المكونات المباشرة الكبرى ، أو ما يسمى بأركان الجملة ، وهى « الفعل والفاعل » و« المبتدأ والخبر »[5] .

فلكى تكون الجملة العربية مفيدة لا بد أن تتكون من فعل وفاعل ، أو مبتدأ وخبر ، ثم تأتى العناصر المتممة ، التى تعد زوائد يمكن إعادتها إلى الحقول الوظيفية الكبرى المكونة للجملة .

— فالجار والمجرور مثلا يدخلان في علبة واحدة لأنهما يشكلان

كيانا متماسكا تعبر عنه علاقة الجر .

ــ والمضاف والمضاف إليه كيان متماسك طالما أنزله النحويون منزلة الكلمة الواحدة .

ــ والصفة والموصوف كيان يرجع إلى العلاقة الوصفية .

ــ والمعطوفات فى كل أشكالها وأعدادها تدخل فى علبة واحدة لأنها تقوم على علاقة العطف .

ــ والخبر يدخل مع صفاته فى علبة واحدة بجامع العلاقة الإخبارية .

ــ والمفاعيل على اختلاف أنواعها وأعدادها تعود إلى مقولة واحدة هى مقولة المفعولية ، وهذا يضعها فى علبة مستقلة .

ــ وفى لغة النحو العربى أن مصطلح « الظرف » لا ينحصر فى التعبير عن ظرفى الزمان والمكان ، ولكنه يتعدى ذلك ليشمل الجار والمجرور . ولقد أخذ التعبير عن الصلة القوية بين الظرف من جهة ، والجار والمجرور من جهة أخرى ، أشكالا كثيرة وصلت إلى الحد الذى اجتمعا معه فى مصطلح مشترك مثل « شبه الجملة » ، و« شبه الوصف » ، و« شبه المشتق » . ومن هنا كانت إمكانية إدخالهما ــ لدى تجاورهما ــ فى علبة واحدة[٦] .

وإذن فمبدأ التحليل يقوم على جمع ما فى الجملة من فضلات وزيادات زوجا زوجا حتى الوصول إلى ركنيها الأساسيين .

ولإنجاز هذه الغاية ، بدءا من الوحدات الصغرى ، لابد من الإشارة إلى بعض الملاحظات المهمة :

ــ فلقد وجب علينا ، ونحن نقوم بعزل المكونات الصغرى ، إظهار كل ما هو مستتر فى الجملة ، سواء كان ضميرا ، أو عاطفا محذوفا ، أو صفة محذوفة ، أو محذوف حال .. إلخ . ولقد أشرنا إلى كل ما يستتر بقوسين خاويين فى السطر الأول من صفحة الإعراب ، وهو السطر الذى نضع فيه الجملة الشعرية كما وردت فى الديوان .

ــ ولقد وجب علينا كذلك أن نعزل أداة التعريف عن الاسم الذى تدخل عليه ، فأداة التعريف مكون من المكونات الصغرى ذات الأهمية الشديدة فى الإعراب ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالمبتدأ والخبر ، أو الصفة ، أو الحال ، ففى كل هذه المواقع يتحدد الإعراب غالبا بالتعريف أو التنكير .

ــ ونحن نأسف لعدم قيامنا بعزل بعض المكونات الصغرى ، كالمؤنث والمذكر ، والجمع والمفرد ، وذلك لضيق المجال ، آملين إنجاز ذلك فى وقت لاحق .

ــ ولقد جاء إعرابنا مقتضبا ، أملاه مقتضى الحال ؛ فلقد كان الإعراب التفصيلى سيحتل رقعة هائلة من الورق بما يتعذر معه تقديمه إلى القارىء فى هذه الطريقة ، خصوصا أنه إعراب ينصب على قصيدة طويلة ، لا على جملة وحسب .

ــ ولقد قمنا بترقيم السطور الأفقية للإعراب بما يسهل إنجاز الخطوات اللاحقة .

والذى يعنينا من أمر الإعراب أن تتحدد علاقة كل كلمة فى الجملة الشعرية بالكلمات الأخرى . وعندما تتحدد هذه العلاقات يكون التحليل قد أنجز الوصف الشامل للجملة .

ولابد من الالتفات إلى تنوع العلاقات فى داخل الجملة الواحدة ، من زوج من الكلمات إلى زوج آخر ؛ فهناك العلاقات المباشرة الواضحة ، كالعلاقة بين المضاف والمضاف إليه مثلا ؛ وهناك العلاقات البعيدة والمعقدة . ولا يمكن تفسير هذا التنوع استناداً إلى مبدأ المجاورة وحسب ، فالتفسير بالمجاورة يحمل نصيباً من الحق ، ولكنه لا يحمل الحق كله ، فمن الكلمات المتجاورة ما لا يرتبط بعلاقات واضحة مباشرة ؛ وذلك كالنفى فى الفرنسية مثلاً .

ولتعريف المكوِّن المباشر لابد من تعريف المكون والتركيب . فالمكوِّن Le Constituant كلمة أو تركيب صغير يدخل فى تركيب أكبر . وأما التركيب La Construction فهو مجموعة مفيدة[٧] من الكلمات . فالكلمة الواحدة لا يمكن أن تشكل تركيبا ، وأما التقاء كلمتين على معنى مفيد فإنه يعطى تركيباً صغيراً ، وذلك كالجار والمجرور ، والمضاف والمضاف إليه . ويكبر التركيب بمقدار ما يزداد عدد عناصره ، وذلك كأن يتألف مثلاً من مكونين ، الأول كلمة واحدة ، والآخر كلمتان دخلتا فى علاقة مباشرة فأصبحتا مكوناً واحداً ينزل مع جواره منزلة الكلمة الواحدة .

وأما المكوِّن المباشر Le Constituant immédiat فإنه واحد من اثنين أو أكثر من المكونات التى تؤلف ــ بشكل مباشر ــ تركيباً ما .

أما وقد اجتزنا هذه النقلة المديدة من الطريق الوعر ، فإننا نتوقف قليلاً لنلقى نظرة إلى الوراء ، نربط بها ما تقدم بما يأتى . فالإعراب الذى قدمناه بطريقة التحليل إلى مكونات مباشرة إعراب يستلهم هذه الطريقة فى روحها وصورة عرضها .

ونحن لا نهدف أساساً إلى تشييد بنيان نحوىّ للغة العربية ، ولكننا نهدف إلى استثمار هذا النمط من التحليل الذى يسمح لنا برؤية عناصر الجملة الشعرية عياناً وهى تتقلص إلى مفاصلها وأربطتها الأساسية . وأعنى بذلك أن هذا التحليل ــ على الرغم من كل العقبات التى تعترضه ــ يبقى مفيداً من حيث إنه يقدم لنا عناصر الجملة وهى تدخل فى علاقات بعضها مع بعض ، بدءاً من العناصر المفردة الصغرى ، ومروراً بالمجموعات الزوجية ، وانتهاء بالأركان الأساسية .

إن هذا التحليل يعرض أمام أعيننا وظيفة كل عنصر من عناصر الجملة الشعرية ، وعلاقته بجاره ، وحركة العلاقة المتدرجة صعوداً إلى الأركان الأساسية . وهذه الحركة ليست وقفاً على اتجاه واحد ، ولكنها حركة صاعدة هابطة ؛ ففى وسعنا أن نتبين وظائف العناصر والتراكيب فى علاقاتها وهى تتقلص ، كما فى وسعنا أن نتبينها وهى تمتد . ففى اتجاهى اللف والنشر يقوم الإعراب بوظيفته فى إظهار العلاقات فى داخل الجملة الشعرية ، اعتماداً على البصر لا على مخزون الذاكرة .

إن الشىء المهم الذى تقدمه هذه الطريقة فى الإعراب هو أنها تعرى للبصر الوظائف الصغرى والكبرى لعناصر الجملة ومكوناتها ؛ فهى تظهر لنا الفاعل مثلاً كلمة مفردة ، وتظهره سلسلة من العناصر الممتدة التى قد يشغل امتدادها أحياناً صفحة كاملة . وهذا الامتداد الكبير للفاعل أو المفعول يشكل أحد العوامل الرئيسية فى استعصاء القصيدة الحديثة والقصيدة الأدونيسية بشكل خاص على القارىء .

وعلى هذا فإن هدفنا لم يكن هدفاً لغوياً ، وإنما هو هدف نقدى . فجلّ ما نطمح إليه هو أن يساعدنا الإعراب ــ فى صورته التى قدمناه

بها ــ على فهم معنى « زهرة الكيمياء » وتفكيك رموزها .

ولو أن شغلنا كان على النحو الصرف ، انطلاقاً من هذه الطريقة ، لما كان من حقنا أن نبدأ بعزل عناصر الجملة وتحديد مكوناتها الصغرى ؛ فعزل العناصر هو الخطوة الأخيرة من خطوات التحليل النحوى الذى تقدمه الطريقة التوزيعية . إنه النتيجة التى نصل إليها عن طريق الإبدال ؛ فمن هذا الطريق يستطيع العالم اللغوى الذى ينتهج « التوريعية » ، أن يحدد العناصر الصغرى للغة التى يدرسها ، حتى وإن كان جاهلاً بها تماماً .

ويبقى علينا أن نؤكد أن ما قمنا به ليس أكثر من محاولة تطلب تقويماً لنجاحها أو إخفاقها . فأما من أراد أن يدرس النحو العربى فى ضوء « التوزيعية » فإنه واجد أنها ستقوده حتماً إلى الطريقة التوليدية والتحويلية .

بهذا ينتهى الحديث عن الخطوة الأولى التى أقمنا عليها منهجنا فى دراسة القصيدة . ولقد استطعنا بهذه الخطوة أن نحدد الأساس النظرى الذى شيدنا عليه إعرابنا ، كما استطعنا أن نحدد بعض الإشكالات التى يخلقها ، والعوالم التى ينفتح عليها . وإننا لنرجو أن يكون هذا العرض المتواضع بداية مشجعة لإعادة قراءة النحو العربى فى ضوء المناهج الحديثة ؛ ففى وسع هذه المناهج أن تعيدنا إلى نقطة البدء فى بناء نحونا العربى ؛ تلك النقطة التى يعرض النحو فيها نفسه للقارىء بقوة منطقه ومنطق قوته .

وإنى أنتهز هذه الفرصة لكى أتوجه إلى شيوخ النحو العربى من أجل مؤازرة الألسنيين العرب المحدثين لإنجاز ما ينبغى إنجازه . وإنه لما يوجع القلب حقاً أن ترى الثقافة العربية مشطورة فى اتجاهين ؛ اتجاه عارف بالعربية وأسرارها ولكنه يدير ظهره للثقافة الغربية ومناهجها ؛ واتجاه عارف بالمناهج الحديثة ، فى حين فاته قطار العرفان بدقائق العربية وأسرارها . الأول يلوذ بالماضى ، والثانى يحتمى بالمستقبل ، ويبقى الحاضر معلقاً فى الهواء . الأول هم على الثانى ، والثانى عبء على الأول ؛ وكلاهما يرابط فى معقله دون اعتراف بالآخر ودون اكتراث ، ويبقى النحو العربى ، ويبقى علم الصرف العربى ، وتبقى البلاغة العربية كما ورثنا إياها أجدادنا منذ عشرة قرون . وأرجو ألا تغض هذه الملاحظة من شأن الدراسات العظيمة التى حاولت الربط بين الاتجاهين فى ثقة وعمق .

وننتقل الآن إلى الخطوة الثانية التى لا تقل خطورة وأهمية عن سابقتها . فبعد أن قمنا بإعراب الجملة الشعرية ، وتعرفنا أركانها وفضلاتها ، نتقدم خطوة نحوية أخرى ؛ خطوة تعقد الرباط بين الخطوتين الأولى والثانية(٧) .

إن هذه الخطوة تبدأ من النقطة التى تتوقف عدها « التوزيعية » . ولقد وجدنا أن « التوزيعية » تحليل بنائى للجملة « Analyse structurelle » ، ووجدنا أن هذا التحليل ينطلق من مبدأ المجاورة ؛ فتحديد أى عنصر يتم من خلال موقعه فى الجملة ؛ أى من خلال « توزيعه » فيها ؛ فكلما اقتربت المسافة بين عنصرين قويت الرابطة ؛ وكلما ابتعدت المسافة ضعفت الرابطة وتراخت . وهذا يعنى أن العلاقات داخل الجملة تأخذ طابعاً هرمياً . ولقد تجلت هذه الهرمية أكثر ما تجلت فى التحليل إلى مكونات مباشرة .

ولقد انتهت البحوث المنصبة على حقول « السلسلة الأمثالية » إلى أن عناصر كل حقل قادرة على الدخول فى علاقة مع عناصر الحقل الآخر . ففى حقل الأسماء مثلاً نجد أن أى اسم قادر على الدخول فى علاقة مع أى فعل من حقول الأفعال . هذا على المستوى النحوى الصرف . فأما على مستوى التحقق الواقعى فإننا نجد أن الافتقار إلى الروابط المعنوية يحول دون استخدام هذا الاسم إلى جانب ذاك الفعل . فالاستخدام الطبيعى للغة يمنع اللقاء بين هذين العنصرين « مشت التفاحة » ــ على سبيل المثال .

ولقد دفعت قضية المعنى بالباحثين إلى تطوير « التوزيعية » عن طريق وضع « ضوابط » Constraints Lexicales تتعلق باستخدام المفردات . فهناك أسماء تتماشى مع نوع معين من الأفعال ولا تتماشى مع نوع آخر . فكيف يتم ضبط الأمر ؟ هنا يبدأ نقد الطريقة « التوزيعية » . ومن النقد الموجه إليها ولدت نظرية « القواعد التوليدية والتحويلية » .

فلقد جاء « شومسكى » تلميذ « هاريس » ليضع نظريته فى المدة بين ١٩٦٠ و ١٩٦٥ ؛ وفيها ينتقد النموذج التوزيعى ونموذج التحليل إلى مكونات مباشرة ، فهذان النموذجان يكتفيان ــ فى رأيه ــ بوصف الجمل المتحققة على المستوى الفعلى ، ولكنهما عاجزان عن تفسير عدد كبير من المعطيات والظواهر اللغوية ؛ ومن ذلك ظاهرة المكونات المنقطعة « Les Constituants discontenus » ، وظاهرة « الغموض » ,ambiguite و « البناء للمجهول Le Passif » . . إلخ .

ولقد راح « شومسكى » يضع نظريته التى تستوعب قدرة المتكلم على الفهم من جهة ، وقدرته على بث جمل من خلقه من جهة أخرى ، واستخدم للتعبير عن ذلك مصطلحيه « الشهيرين القدرة الكامنة Competence » و « القدرة المستخدمة Performance »*(٨) .

لقد قام « شومسكى » بوصف العلاقات داخل « السلسلة التأليفية » كوصف مكونات الفعل والفاعل والمفعول . . إلخ ، وتوصل إلى أن هذه العلاقات محدودة « definies » ولكنها تسمح بصناعة عدد غير محدود « indefinis » من الجمل . وهذا العدد المحدود من العلاقات هو الذى أطلق عليه اسم « القواعد التوليدية » Grammaires generatives ؛ أى القواعد القادرة على توليد عدد غير محدود من الجمل فى لغة ما .

ثم لاحظ « شومسكى » أن الجمل المحققة فعلياً تختلف ــ غالباً ــ عن الجمل الصادرة عن قواعده التوليدية ؛ فكثير من الجمل يمكن أن يكون سليماً من الناحية القواعدية ، ولكنه يبقى غير مقبول non raisonable أو non acceptable . وهنا ينهض مصطلح « السمات المعنوية Traits Semantiques » على أرض صلبة ؛ فلقد استخدم « شومسكى » هذا المصطلح الذى يعبر عنه فى الإنكليزية بـ Seman-tic Features فى محاولة لحل مشكلة « المقبول » acceptable و « غير المقبول » فى اللغة .

* جرى العرف على استخدام كلمة « الكفاءة » ترجمة للمصطلح الأول ، وكلمة « الأداء » ترجمة للمصطلح الثانى . ( فصول ) .

وسيكون من مهمتنا الآن أن نحدد هذا الأساس النظرى المهم الذى شيدنا عليه جانباً كبيراً من دراستنا لـ « زهرة الكيمياء » .

و « السمة المميزة للمعنى » هى « الوحدة المعنوية الصغرى التى لا يمكن أن تتحقق بشكل مستقل » ؛ ففى كلمة مثل [ طاولة ] نستطيع أن نميز بعض السمات المعنوية كـ [ + اسم عين ، + قابلة للعد ، ـ حى . . . ][9] . ولكننا لا نستطيع أن نعثر على أية سمة من هذه السمات بشكل منفصل ومستقل ؛ فلكل كلمة أو وحدة معنوية صغرى « Morpheme » مجموعة من السمات المعنوية المرتبطة بها ، التى لا يمكن أن تتجسد أى واحدة منها بشكل معزول . وفى ضوء ذلك قمنا بتفحص العلاقة بين عناصر الجملة الشعرية ، وتناولنا العناصر زوجاً زوجاً ، بادئين بالأركان الأساسية . وكانت الغاية من ذلك أن نحدد نوعية العلاقة بين كل عنصرين ؛ أهى طبيعية أم غير طبيعية ؟ ولعلنا نتذكر هنا ما أنجزناه فى الخطوة الأولى حين قمنا بإعراب الجملة الشعرية بدءاً من المكونات الصغرى . فالحركة الآن حركة عكسية تسمح لنا بذرع الجملة جيئة وذهاباً فى اتجاهيها الصاعد والهابط .

ولكن ، ما الذى يحدد الاستخدام الطبيعى أو غير الطبيعى للمفردات ؟ لعل هذا السؤال أخطر سؤال يواجه الباحث فى تصديه لقضية المعنى .

إن المعاجم لا تضع حداً فاصلاً بين الحقيقة والمجاز . وعندما يزودنا التراث بمعجم شديد الأهمية فى هذا الخصوص هو « أساس البلاغة »[10] للزمخشرى ، فإن هذا المعجم لا يغطى المادة اللغوية كلها ، فضلاً عن أنه يتوقف عند زمانه ، فما تلبث الحدود أن تغيب مرة أخرى .

وأما ذلك النوع الثالث من معاجم المعانى ، مثل « فقه اللغة »[11] للثعالبى ، فإنه غير كاف كذلك ، فهو ـ على ثرائه ـ لا يغطى المادة اللغوية كلها ، وهو ـ إلى جانب ذلك ـ يذكرنا بتقسيم « الجرجانى »[12] الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة .

ولعلنا نتذكر أيضا تلك الانتقادات العنيفة التى وجهها النقاد الفرنسيون فى العقد الماضى إلى الكتاب المهم الذى أصدره « جان كوهين » J. Cohen بعنوان « بنية اللغة الشعرية La structure de langage poétique »[13] ؛ فلقد أثار هذا الكتاب نقاشاً واسعاً حول مفهومى « الاستخدام العادى للغة La norme » و « البعد المنحرف عن العادى L'ecart » . فهل نستطيع أن نعد اللغة الأدبية انحرافاً عن اللغة العلمية ؟ وإذا كان ذلك جائزاً فلماذا لا يجوز عكسه ؟ إن هذا يذكرنا بالتساؤل الفكه الذى أطلقه « أ . أ . رتشاردز I. A. Richards » أيصح أن نعد الماء بعداً منحرفاً عن الثلج[14] . ثم هل نستطيع أن نعد اللغة الأدبية انحرافاً عن لغة الاستخدام اليومى ؟ فلنتذكر إذا التعبير الفرنسى المعروف الذى يقول « إن يوماً واحداً فى سوق الهال ينتج من الوجوه البلاغية « Figures » ما لا تنتجه اجتماعات الأكاديمية الفرنسية فى عدة أيام »[15] . وإذن فما الحل ؟

ربما كان فى وسعنا أن نقول إن كل المصادر التى ذكرناها غاية فى الأهمية ، فالمعاجم على اختلاف أنواعها تزودنا بمادة غنية لا يمكن تجاهلها ولا نكرانها . وكتب الفقه والبلاغة لا سبيل إلى نكرانها أو التقليل من شأنها ، ولكن استقاءنا منها لا يعنى الوقوف عندها والاستسلام للدعة على عتباتها .

لقد رأينا أن نأخذ بمفهوم « العلاقة La relation » ؛ فما يحدد الاستعمال الطبيعى أو غير الطبيعى للكلمة هو علاقتها بالكلمة المجاورة . ولتحديد هذه العلاقة نقوم بتحليل السمات المعنوية المميزة لكلا عنصريها ، اعتماداً على مفهوم « السمات المعنوية » لصاحبه « شومسكى » . فما هذا المفهوم ؟

يثبت تحليل المعنى لأية كلمة أن هناك نوعين من « السمات المعنوية » فيها ، فهناك « السمات الملازمة لها Traits inherants » ، و « السمات النصية Traits contextuels » . فأما « السمات الملازمة » فهى تلك التى تلازم الكلمة مهما تنوعت سياقاتها واختلفت ، وأما « السمات النصية » فهى ما تطلبه الكلمة من السمات الملازمة التى ينبغى للكلمة الأخرى ـ الراغبة فى عقد علاقة معها ـ أن تحملها . فكل كلمة ترغب فى عقدُ علاقة مع كلمة أخرى ، تحمل إشارات تومض طلباً لكلمة أخرى لها نوع خاص من السمات الملازمة . فالفعل « فكر » يتطلب مثلاً فاعلاً إنسانا . وهذا ما نرمز إليه بـ

[ + [ + فاعل ، + إنسان . . . ] ]

وترمز إشارة الزيادة [ + ] فى داخل التقويسة المعقوفة الأولى ، إلى أن الفعل يتطلب شيئاً ما . ثم يأتى تحديد السمات المعنوية لهذا الشىء ، ومنها أن يكون فاعلاً ، وأن يكون هذا الفاعل إنسانا . فإذا كان الداخل على الفعل غير ذلك ، كأن يحمل مثلاً سمة [ ـ إنسان ] ، كانت العلاقة غير طبيعية لتضارب إحدى السمات فى عنصريها[16] . وتنطوى السمات النصية كذلك على نوعين من السمات : فهناك السمات ما تحت المقرلاتية « Sous Categoriels » ونمثل لها باللزوم أو التعدى . فمقولة الفعل تنطوى على مقولة تحتية هى اللازم والمتعدى . وهذه تنطوى كذلك على مقولات تحتها ، وهكذا . . . وأما النوع الثانى من السمات النصية فهو السمات الانتقائية « Selectifs » . ونمثل لها بأن نوعاً معيناً من الأفعال مثلاً يتطلب نوعاً معيناً من السمات الملازمة فى الكلمة الأخرى . وهذا ما وجدنا للتوِّ فى الفعل « فكر » .

ويثبت التحليل إلى « سمات معنوية » أن الاعتماد على المعجم يبقى قاصراً ؛ ففى كثير من الحالات تكون نقطة البداية والنهاية فى العلاقات المعنوية هى نفسها فى العلاقات النحوية . ولكى يحقق التحليل إلى سمات معنوية خصوصيته المطلوبة ينبغى أن ينصب على فضاء أوسع من فضاء الكلمة . فحينذاك لا تعود السمات المعنوية مرتبطة بالكلمة وحسب ، وإنما بسياقها . وهذا ما يجنب التحليل التوازى بين العلاقات المعنوية والعلاقات النحوية .

إن اختلاف كلمتين فى سمة واحدة يضعهما فى حقل المترادفات ، فأما عندما يكون الاختلاف فى عدد من السمات فإننا نكون أمام تركيب من المتقابلات الصغرى .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الاختلاف بين « السمات المعنوية » فى كلمتين لا يعنى بالضرورة التضارب بينهما ، بل قد يكون وقفا على التنوع وحسب . ومن ذلك مثلاً الاختلاف بين كلمتى « الدرب » و « الطريق » ، فهو زيادة فى إحداهما أو نقصان لسمة من السمات

المعنوية المميزة . وأما اختلاف التضارب فهو التضاد الذى تحمله كلمتان فى سماتها المعنوية المميزة ، بعضها أو كلها .

إذن فما يحدد العلاقة الطبيعية ـ من وجهة نظرنا ـ هو عدم وجود أى تضارب بين السمات المعنوية لعنصريها . أما وجود التضارب فإنه يعنى تحول العلاقة إلى مجاز ، أو خروجها إلى المحال .

وسأحاول الآن تقديم نموذج شامل يجمل النقلات التى تحتضنها هذه الخطوة . والنموذج الذى سنقوم بتحليله هو علاقة الإضافة التى تربط بين هذين العنصرين : « جنة الرماد » .

فأما عن السمات الملازمة لكلمة « جنة » فإن المعاجم[١٧] تزودنا بما يلى :

جنة = [ + [ حديقة ، + نخل ، + عنب ][١٨] + ظل كثيف ، + ستر ، + نعيم ، + نعيم فى الآخرة ] .

وأما السمات الملازمة لكلمة « الرماد » فهى : الرماد = [ +دقائق ، + حرق ، + نار ، + هلاك ] .

وأما السمات الملازمة لكلمة « الجنة » فإنه لاستخراجها لابد من وضعها فى سياقها . ولما كان السياق هنا هو الإضافة ، كان علينا أن نبدأ بوضع القاعدة التوليدية لعلاقة الإضافة ، وهى :

الإضافة ⟵ اسم نكرة[١٩] + { ل / من / فى / ك } + اسم + { معرفة / نكرة } ⇐ ١ )اسم نكرة مُعَرَّف + اسم معرفة . ٢ ) اسم نكرة مخصص + اسم نكرة .

فأما السهم المفرد فهو يرمز إلى هذه العبارة : « تُكتب ثانية » ؛ وأما السهم المزدوج فإنه يرمز إلى إشارة التحول . وما على يمينه يشكل قاعدة التوليد التى تخص الإضافة فى النحو العربى ؛ أما ما على يساره فإنه يشكل قاعدة التحويل . بالنسبة لقاعدة التوليد نقول : إنها البنية العميقة التى تستوعب كل عناصر القدرة الكامنة فى قاعدة الإضافة . فعلاقة الإضافة ـ بشكل عام ـ علاقة بين اسمين أولهما نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة ، سواء كانت هذه المعرفة ضميراً أو اسماً معرفاً بأل التعريف . وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة الموجودة داخل التقويسة الملتوية . وتشير حروف الجر هذه إلى أنواع الإضافة الأربعة : اللامية والبيانية والظرفية والتشبيهية . هذه هى القاعدة التوليدية ؛ فأما القاعدة التحويلية فإنها تعنى تحول القاعدة التوليدية من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة . ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعى للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها . ويفضى التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين : فإما أن يأتى الطرف الأول للإضافة اسما نكرة معرفاً بإضافته إلى اسم معرفة ، وإما أن يأتى اسماً نكرة مخصصاً بإضافة إلى اسم نكرة .

هذه هى القاعدة التوليدية والتحويلية لعلاقة الإضافة فى النحو العربى[٢٠] . ويتضح من هذه القاعدة أنها تمر من مستوى البنية العميقة « Structure Profonde » إلى مستوى البنية السطحية ، أى الظاهرة على السطح « Structure Superfitielle » . ويشذ عن هذه القاعدة شيئان سنكتبهما على غرارها :



١ ) ـ الإضافة ـ اسم نكرة موغل فى الإبهام + { ل / من / فى / ك } + اسم معرفة ⇐ اسم نكرة + اسم معرفة .

وتفسير ذلك أنه إذا كان الطرف الأول فى علاقة الإضافة اسما نكرة موغلا فى الإبهام ، كغير ومثل وشبه ونظير ، فإن إضافته إلى معرفة لا تخرجه عن تنكيره .

٢) ـ الإضافة ـــ { اسم فاعل نكرة / مبالغة اسم فاعل نكرة / صفة مشبهة نكرة / اسم مفعول نكرة } + { ل / من / فى / ك } + { فاعل / مفعول } ⇐ اسم نكرة + { فاعل / مفعول }

وتفسير ذلك أن الإضافة حين تكون إضافة واحد من المشتقات الأربعة الواردة فى التقويسة الملتوية الأولى ، إلى فاعلها أو مفعولها فى المعنى ، فإن هذه الإضافة إلى معرفة لا تخرج الطرف المضاف عن تنكيره .

ومما يحل مشكلة الشذوذ الثانى خروج الإضافة اللفظية بالعلاقة من علاقة إضافة إلى علاقة بين الفعل وفاعله ، أو الفعل ومفعوله ، فهذه المشكلة يمكن حلها عند وضع القواعد التوليدية المتعلقة بالفعل .

أما الشذوذ الأول فيمكن حلّه بعد العودة إلى القواعد التوليدية والتحويلية المتعلقة بالمعارف والنكرات .

وإذا كنا قد توقفنا عند هاتين الملاحظتين فلكى نؤكد أن القواعد التوليدية والتحويلية تعمل على حل كل المشكلات المتعلقة بالشذوذ . ولكن حلّ هذه المشكلات لا يكون ضمن إطار القاعدة الواحدة ، بل ضمن إطار القواعد الكلية . فالنحو بنية متكاملة ترتبط علاقاتها بعضها ببعض .

وهكذا نرى أن القواعد التوليدية والتحويلية ليست بعبعاً يطلقه عفريت لافتراس الشعوب وتراثها ، ولكنه منهج يستخدم لغة العلم تكثيفاً للغة الكلام[٢١] .

والآن ، بعد أن توصلنا إلى بناء قاعدة الإضافة ــ جزئياً ــ فى ضوء القواعد التوليدية والتحويلية ، فإننا سنعمد انطلاقاً من ذلك إلى استخراج السمات المعنوية النصية لكلمة « جنة » فى « جنة الرماد » . وهذه السمات نوعان :

١ ) السمات تحت المقولاتية = [ + اسم ، + نكرة + مضاف ، + [ + بعض من كل / ملكية/تخصيص / ظرفية زمانية/مكانية / تشبيهية + اسم معرفة ] ]

٢ ) السمات الانتقائية = [ + [ + حياة ، . . . ] ]

وتفسير النوع الأول أن كلمة « جنة » فى السياق الذى وردت فيه قد وردت اسما ، نكرة ، مضافاً [ أى داخلاً فى علاقة من العلاقات الأربع داخل التقويسة الملتوية ] مع اسم معرفة هو المضاف إليه .

وتفسير النوع الثانى أن السمات الملازمة لكلمة « جنة » تنتقى أو تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة فى الدخول فى علاقة معها أن تكون حاملة لسمة الحياة ، بما هى سمة ملازمة لها . فلو عدنا إلى السمات الملازمة لكلمة « جنة » لوجدنا أن السمة الجامعة لكل هذه السمات هى سمة الحياة [ + حياة ] . ولما كانت السمات الملازمة لـ « الرماد » تتميز بسمة الهلاك [ + هلاك ] أى [ ــ حياة ] فإنها لا تستطيع الاستجابة لمتطلبات السمات الملازمة لـ « الجنة » .

وعند هذه النقطة تتوقف حدود الخطوة الثانية من خطوات البحث ، وتبدأ الخطوة الثالثة .

وهذه الخطوة هى خطوة البحث عن المعنى . فبعد تحديد العلاقة ، وتمييز الطبيعى من المجازى ، نقوم بتحليلها لكشف قناع المعنى . ولما كان المعنى فى شعر أدونيس مقنّعا بشكل كثيف ، كان العمل على كشفه بحركة سريعة ضرباً من المحال . ولعل الخطر الحقيقى الذى داهم كثيرين من دارسى أدونيس هو أنهم واجهوا قضية المعنى فى شعره بفرضيات ومسلمات إيديولوجية ، كان على هذا الشعر أن يقسر نفسه لقبولها . ونحن لا تستوقفنا هنا تلك الفرضيات والمسلمات التى اكتست طابع العداء وحسب ، وإنما تستوقفنا أيضاً تلك التى اكتست طابع الولاء . فكلا النوعين من إيديولوجى وصوفى وقومى ودينى ومذهبى وذاتى وموضوعى ، وقع فى خدعة التسرع فى فهم المعنى ، فإذا بالمعنى لا ينكشف لهؤلاء الدارسين على نحو منتظم ودورى ، ولكنه يومض لهم من وقت إلى آخر من بعيد . إنهم ــ فى غالبيتهم ــ يستخرجون المعنى كأنهم يتصيدونه أويقتنصونه أو يعثرون عليه صدفة .

ولكن ما يهمنى ــ فى شعر أدونيس ــ ليس استكشاف المعنى أيا كان ، بل استكشاف البنية المولدة للمعنى ؛ المعنى الذى يولد كل المعانى ، ويؤدى إلى كل الاتجاهات . وبالوصول إلى هذه البنية المولدة يستطيع الأيديولوجى أن يجد تفسيره فيه كما يستطيع القومى والصوفى والمذهبى والذاتى والموضوعى . فالوصول إلى المعنى الكلى الذى يضم جميع الجزئيات كفيل بأن يحدد مسار الجزئيات واتجاهها مرة أخرى .

والأمر بسيط ، فأدونيس ــ فى رأينا ــ لم يبن صورته الشعرية دفعة واحدة . وشعره ليس من ذلك النوع من الشعر الانسيابى المسترسل ، الذى يأتى على السجية أو يجرى عفو الخاطر . إن الصورة عنده مبنية بناء تدريجياً محكماً . وسواء تم هذا البناء نتيجة عمليات معقدة تنتمى إلى اللاشعور الإبداعى ، أو تم نتيجة عمليات عقلية رياضية استلهمت الألسنيات الحديثة فى حقولها التأليفية والأمثالية ، فإن النتيجة واحدة ، وهى أنه لكشف قناع المعنى فى شعره لابد من تعرية صوره تدريجياً .

وهنا نضع يدنا على واحد من أهم المفاهيم البنيوية ، وهو مفهوم « التحولات » Transformations . ففى سلسلة من البحوث المنهجية الدقيقة راح « كلودليفى ستروس C. L. Strauss » يدرس أساطير الشعوب البدائية فى أمريكا من أجل الكشف عن بنية العلاقات فى داخلها للتمكن من فهمها . ولقد زودنا « ليفى ستروس » بعدة من المفاهيم والمصطلحات التى لا يمكن الدخول إلى عالمه إلا بتملكها والقبض عليها ، كما أنه هو نفسه لم يقتحم ميدان عمله وهو خاوى الوفاض ، بل لقد تزود بمناهج الألسنيات الحديثة ومفاهيمها ، كما تزود بالعدة الفنية التى تمتلكها الرياضيات الحديثة والمنطق الحديث .



فماذا يعنى مفهوم التحولات ؟

لقد قام « ليفى ستروس » بتحليل كل أسطورة من الأساطير الكثيرة التى درسها إلى الوحدات الأسطورية الصغرى« Mythème » ــ وهذا ما يذكرنا بتحليل الجملة إلى مكوناتها الصغرى اعتماداً على الطريقة التوزيعية ــ ثم قارن بين مجموعات الأساطير التى تنتمى إلى شعوب بدائية مختلفة ، فتبين له أن الوحدات المكونة لكل أسطورة يدخل بعضهامع بعض فى علاقات تأليفية ، هى العلاقات نفسها القائمة بين وحدات الأسطورة المقابلة . وهذا يعنى أن أى عنصر من عناصر الأسطورة الأولى يمكن أن يعد تحولاً للعنصر المقابل فى الأسطورة الثانية . ولو أننا بادلنا كل عناصر الأسطورة الأولى بكل عناصر الأسطورة الثانية لوجدنا أمامنا العلاقة نفسها . فالعلاقات ثابتة بين العناصر ، أما المتغير فهو محتواها . وما البنية إلا مجموع هذه العلاقات الثابتة . هكذا تأتى بنيوية « ليفى ستروس » حلاً شافياً للتناقض الظاهرى بين ثبات الشكل وتنوع المحتوى .

وبالعودة إلى النقد الذى وجهه « ليفى ستروس » إلى « دراسة فى شكل القصة »[٢٢] لـ « فلاديمير بروب V. Propp » نستطيع أن نعزز فهمنا لمفهوم التحولات عنده ، فعلى الرغم من أن « ليفى ستروس » يعد « بروب » أبا للبنيوية ، فإنه يذهب إلى قابلية اختزال بعض الوظائف التى استكشفها بروب ثم دمجها فى وظيفة واحدة مرة أخرى .

وهذه الوظيفة تظهر مرة أخرى فى مراحل مختلفة من الحكاية ، بعد أن تكون قد خضعت لواحد أو أكثر من التحولات . من ذلك مثلاً وظيفة خروج البطل « Le depart » وعودته « Le retour » ؛ إذ يمكن أن يعدا – فى رأى « ليفى ستروس » – وظيفة واحدة هى وظيفة « الفراق » « Separation » الموسومة بالسلب أو الإيجاب . ومن ذلك أيضا وظيفة « الانتهاك Violation » ، التى يمكن أن تعد مقلوب وظيفة « التحريم Prohibition » ؛ فهذا يجعل منها وظيفة واحدة . ومن ثم فإن الوظائف التى عزلها « بروب » وحددها لا تشكل – فى رأى « ليفى ستروس » – أكثر من « مجموعة تحولات Groupe de transformations » لوظيفة واحدة . وبدلاً من نظام التعاقب الزمنى الذى يعد أحد خواص البنية عند « بروب » ، يقترح « ليفى ستروس » نموذجاً « Modèle » لبنية تتحدد بوصفها مجموعة من التحولات لعدد صغير من العناصر .

وتأخذ الترسيمة « Schemas » التى توضح هذا النموذج شكل مولدة « Matrice » ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد أو ما يزيد . وهذا ما يقرب نظام العمليات البنيوية من جبر « Bool » . فالبنية المولدة ذات شكل ثابت يرفض التعاقب الزمنى . ولا يشكل تحرك الوظائف فى داخلها أكثر من أحد أشكال تغيير مواقعها .

وهكذا فإن فى وسعنا – انطلاقاً من مفهوم التحولات – أن نستكشف كل المتغيرات التى تمر بها أسطورة واحدة ، وأن نجمعها فى بنية واحدة .

وفى داخل مجموعات الأساطير تسم التحولات الكثيرة المرور من أسطورة إلى أخرى . وهذا ما يفسر عجزنا للوهلة الأولى عن ملاحظة القرابة بين هذه الأساطير . فالتحولات التى تسمح لنا مثلاً بالمرور من أساطير « العسل » فى إقليم « Chaco » إلى أساطير « العسل » فى « إقليم Guyane »[٢٣] هى التحولات من عسل إلى طريدة ، ومن ذكر إلى أنثى ، ومن نيىء إلى مطبوخ ، ومن قرين إلى حليف ، ومن معنى عرفى إلى معنى مجازى ، ومن أمثالى إلى تأليفى ، ومن جاف إلى رطب ، ومن عال إلى منخفض ، ومن حياة إلى موت[٢٤] .

ويتضح مما تقدم أن الكشف عن التحولات فى بنية ما إنما يمر بالضرورة بطريق التحليل والإبدال . فتحليل عناصر الظاهرة المدروسة ، ودراسة العلاقات داخلها – على مستوى السلسلة التأليفية – وإبدال الوحدات الصغرى المكونة لكل علاقة من علاقات هذه السلسلة بالوحدات المكونة للعلاقة المقابلة فى السلسلة الأخرى ، كفيل ببناء حقول السلسلة الأمثالية والوصول فى النهاية إلى البنية الكلية .

فأين نحن من كل ذلك ؟

قبل كل شىء نقول : إنه إذا كان « ليفى ستروس » يعمل على نصوص « Corpus » معروفة ومحددة سلفا ، فإننا نحن نعمل على نص واحد وحسب . وهنا تكمن الصعوبة . لقد بدا لنا أن أفضل طريقة لتعرية المعنى فى شعر أدونيس هى طريقة الإبدال . لكن الإبدال الذى يطبقه « ليفى ستروس » إنما يطبقه على نصوص معروضة أمام عينيه على نحو يمكّنه من مقارنتها وإبدال عناصرها بعضها مع بعض . فأما نحن فإننا نقوم بالإبدال انطلاقاً من نص واحد هو الصورة الشعرية ؛ فعناصر الصورة الشعرية معروضة أمام أعيننا ، ولكن العناصر التى سنبدلها منها لا توجد إلا فى سلسلة العمليات المنطقية واللغوية الإرجاعية . هكذا تبدو التحولات عندنا كأنها حركة عكسية بالمقارنة مع التحولات عند « ليفى ستروس » . ففى حين يبنى « ليفى ستروس » حقوله الأمثالية من معطيات متوافرة لديه ، نلجأ نحن إلى افتراض هذه المعطيات افتراضاً لغوياً منطقياً متدرجاً . ولإنجاز ذلك أقوم بتحليل الصورة الشعرية المعروضة أمامى إلى عناصرها الأساسية ؛ فهى سلسلة أفقية تشكل تركيبا . ثم أقوم ببناء السلاسل الأمثالية لكل عنصر من عناصرها . واعتماداً على عناصر السلاسل الأمثالية أبين سلاسل تأليفية [ أفقية ] جديدة ، على غرار السلسلة التأليفية الأصلية .

معنى هذا أننى أجرى على عناصر الصورة الشعرية سلسلة من التحولات لكى أنقلها من وضعها المجازى إلى وضعها العادى ؛ هذا الوضع الذى كانت عليه الكلمات قبل أن تتشكل فى صورة . وإذ ينكشف لى قناع المعنى فى الصورة ، أتابع عمليات الإبدال حتى تشمل مختلف العناصر التى تنم عن غموض فى داخل الجملة الشعرية .

إن تحويل العلاقة – تدريجياً – بين عنصرى الصورة الشعرية الأدونيسية من علاقة تنافرية ضدية إلى علاقة أليفة كفيل بأن يوقع المعنى فى محرق الرؤية .

ولقد انكشف لنا ونحن نقرأ شعر أدونيس أن الدلالة عنده مركبة ؛ فهى على المستوى النحوى تتألف من مكونين مباشرين يتجليان أكثر ما يتجليان فى صيغة الإضافة ، مثل « جنة الرماد » و « زهرة الكيمياء » و « إقليم البراعم » . . إلخ .

ولهذه الدلالة دالّها ومدلولها . فأما الدال فهو مجموع الأصوات والحروف المكونة لعنصريها ، وأما المدلول فهو العلاقة بين مدلولى هذين العنصرين . وهذه العلاقة – مبدئياً – علاقة تنافر ينبغى أن نبحث لها عن تعايش ما . هذا إذا لم ننظر إليها على أنها علاقة خاطئة ، تشبه تلك التى يركبها الطفل وتعبر عن عجزه عن امتلاك اللغة . فإذا ارتأينا أن العلاقة صحيحة إبداعياً ، كان لابد أن نبحث لها عن المستوى الذى يختفى فيه التنافر بين عنصريها .

فى صورة « جنة الرماد » مثلا ، نلاحظ أن هذا التركيب بمثابة سلسلة تأليفية مكونة من كلمتين . وعندئذ فإننى أقوم بانتزاع كل كلمة منها على حدة ، من أجل بناء سلسلتها الأمثالية . ولما كانت كل كلمة تمثل « فئة ensemble »[٢٥] من السمات المعنوية المحددة ، فإن البحث عن كلمات لبناء السلسلة الأمثالية ينطلق من البحث عن مجموعات من السمات المعنوية التى يلتقى بعضها مع بعض فى علاقات تداخل « intersection » . ذلك بأن ما نبحث عنه هو مجموعات من السمات المعنوية ترتبط فيما بينها بعلاقات تداخل . ويأتى وقوعنا على الكلمات التى تجسد هذه المجموعات إنجازاً للسلسلة الأمثالية .

وبعد بناء السلسلتين الأمثاليتين لكل من « جنة » و « رماد » أقوم ببناء سلاسل تأليفية جديدة على غرار السلسلة التأليفية الأصلية « جنة الرماد » . ويتم ذلك انطلاقاً من التأليف بين كل عنصر من عناصر السلسلة الأمثالية الأولى وكل عنصر من عناصر السلسلة الأمثالية الثانية . هكذا يتشكل فى نهاية الأمر عدد من السلاسل التأليفية يتناسب وعدد كلمات السلسلتين الأمثاليتين . ثم أنظر فى هذه

السلاسل الجديدة واحدة تلو الأخرى ، حتى إذا عثرت على واحدة أو أكثر من السلاسل التى لا تضارب بين عنصريهـا قبضت عليها ، لأنها كاشفة المعنى . وأيا كان هذا المعنى فإن ما يهمنا هو إزالة الفجوة الفاصلة بين المتنافرين . فإذا انتقلنا من مستوى العلاقة بين عنصرين إلى مستوى العلاقة بين عناصر الجملة فالمقطع ، انكشف الغطاء بشكل أفضل . وإذا نحن تابعنا الرحلة فى عالم القصيدة حتى الديوان فالأعمال الشعرية الكاملة ، استطعنا ــ فيما يبدو لى ــ كشف القوانين المحدودة جداً لذلك العدد الهائل من الصور المنثورة فى شعر أودنيس .

*

وقبل الانتقال إلى الميدان العملى لابد من أن نزود القارىء ببعض الرموز التى رأينا استخدامها لتكون دليلاً له فى متابعة القراءة . ولم يكن لجوءنا إلى الترميز بحثاً عن الغرابة ولا شوقاً إلى « الموضة » ، ولكنه كان ــ ببساطة ــ سعياً وراء الاقتصاد .

**مق = مقطع**

ولما كانت القصيدة مؤلفة من ثلاثة عشر مقطعاً فإننا نستخدم هذا الرمز ونضع إلى يساره رقم المقطع الشعرى الذى ينتمى إليه ، وذلك مثل مق (١) ــ مق (٢) ــ مق (٣) . . إلخ .

**ج = جملة**

وكل مقطع مكوّن من جملة أو مجموعة من الجمل . وما يحدد ذلك هو وجود النقطة أو غيابها ــ كما أسلفنا . فإذا كان المقطع مكوناً من أكثر من جملة وضعنا على يسار الرمز [ ج ] الرقم الذى يشير إليها ، وذلك من مثل : ج١ ــ ج٢ ــ ج٣ . . إلخ .

فإذا انقسمت الجملة الواحدة نفسها إلى عدد من الجمل التى لا تفصل بينها النقطة ، قسمناهذه الجمل كذلك إلى ج١أ ــ ج١ب ــ ج١ت . . . إلخ .

**س = سطر**

ولقد قمنا بترقيم حقول الإعراب لكى نتمكن من الإحالة إليها عند اللزوم .

← ويرمز هذا السهم إلى الأمر بالكتابة . فهو بديل عن العبارة « يُكتب ثانية Se reecrit » إنه فى القواعد التوليدية جزء من التعلميات التى تتخذ شكل القوانين .

⊘ وأما الدائرة الخاوية المشطورة التى ترمز فى الرياضيات إلى الفئة الخاوية « ensemble vide » فإننا نستخدمها للدلالة على خلو أحد طرفى العلاقة من التحديد ؛ فلدى تناولنا لعناصر العلاقة زوجاً زوجاً ننظر فى طرفيها ، فإذا كانا مفردتين حددنا العلاقة بينهما ، وإذا كانا مفردة من جهة وفئة من المفردات من جهة أخرى عددنا هذه الفئة مبهمة حتى تتفكك عناصرها ، وهكذا .

ونشير هنا إلى أن العلاقة بين مفردة وفئة خاوية علاقة إسناد عرفى ، ريثما تتفكك عناصر الفئة ويثبت العكس . ويقرر عرفية العلاقة خلو أحد طرفيها من التحديد .

ع = وترمز العين إلى المعنى العرفى للكلمة .

م = أما الميم فإنها ترمز إلى المعنى المجازى .

م + ع = وأما اجتماعهما فإنه يرمز إلى اجتماع المعنيين ، المجازى والعرفى ، للكلمة .

م + م = وأما اجتماع الميمين فإنه يرمز إلى خلو الكلمة من المعنى العرفى وانفرادها بالمعنى المجازى . وهذه هى حالة الرموز .

⇐ وتتضمن هذه العلامة معنى « إذاً » .

} وأما هذه العلامة فإنها تفيد أن العلاقة بين العنصرين الموجودين فى داخلها علاقة إسناد عُرفى .

}} وأما هذه العلامة المزدوجة فإنها ترمز إلى علاقة الإسناد المجازى .

*

وننتهز الفرصة مرة أخرى لنعلن أن المبدأ الذى ننطلق منه فى النظر إلى العلاقة مبدأ بنيوى ؛ فالعلاقة بنية ؛ وما يحدد البنية هو ارتباط عناصرها بعضها ببعض ، فإن طرأ على أحدها أى تغيير انعكس التغيير على العناصر الأخرى كافة . وهذا يعنى أننا ونحن نتقدم فى الجملة الشعرية بحثاً عن العلاقات بين عناصرها ، فإننا ــ لدى عثورنا على علاقة مجازية ــ نتراجع إلى الوراء لكى نسجل انعكاس هذه العلاقة المجازية على كل العلاقات العرفية السابقة لها . وهذا ما يجعل من « زهرة الكيمياء » حقلاً متدرجاً من المجاز .

وأود ــ أخيراً ــ أن أشير إلى اكتفائى باستخدام مفهومى العلاقة العرفية والمجازية بعيداً عن تفصيلات البلاغة ومصطلحاتها ؛ فلقد كان هذان المفهومان قادرين بمفردهما على خوض معركة المواجهة مع شعر أدونيس .

وسنقوم الآن بإعراب المقطع الأول من « زهرة الكيمياء » ــ وهو المقطع الذى يحمل عنوان القصيدة ــ لكى ننتقل إلى دراسته وتحليله . وسنكتفى الآن بتقديم دراستنا للمقطع الأول .

انظر الجداول على الصفحات التالية

- المقطع الأول «زهرة الكيمياء» -

الجملة الأولى

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ينبغي | أن | أسافر | (  ) | في | جنة | الـ | رمادْ | بين | أشجار | ها | الـ | خفيّة | في | الـ | رمادِ | الـ | خواتيمُ |
| ٢ | فعل مضارع | مصدرية ناصبة | مضارع منصوب | فاعل مستتر | جار | مجرور مضاف | أداة تعريف | نكرة | ظرف مكان مضاف | مضاف إليه وهو مضاف | مضاف إليه | أداة تعريف | نكرة | جار | أداة تعريف | نكرة | أداة تعريف | نكرة |
| ٣ | ,, | ,, | ,, | ,, | ,, | ,, | مضاف إليه | | ,, | مضاف إليه موصوف | | صفة | | ,, | مجرور | | مبتدأ مؤخر | |
| ٤ | ,, | ,, | ,, | ,, | ,, | مجرور | | | مضاف إليه | | | | | جار ومجرور يتعلقان بخبر مقدم | | | ,, | |
| ٥ | ,, | ,, | ,, | ,, | جار ومجرور متعلقان بالفعل **أسافر** | | | | ظرف مكان متعلق بالفعل **أسافر** | | | | | ,, | | | ,, | |
| ٦ | ,, | ,, | ,, | ,, | ظرف | | | | | | | | | ,, | | | مبتدأ | |
| ٧ | في تأويل مصدر في محل رفع فاعل | | | | | | | | | | | | | ,, | | | | |
| ٨ | جملة ابتدائية لا محل لها من الإعراب | | | | | | | | | | | | | جملة استئنافيه ←* | | | | |

مق ١ ج ١١:

مق ١ ج ١ ب:

* السهم يشير إلى أن العبارة ستكتمل في بقية الجدول في الصفحة التالية .

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| و | الـ | ماسُ | و | الـ | جزّةُ | الـ | ذهبيّةٌ |
| عاطف | أداة تعريف | نكرة | عاطف | أداة تعريف | نكرة | أداة تعريف | نكرة |
| ,, | معطوف على ما قبله | | ,, | معطوف على ما قبله موصوف | | صفة | |
| ,, | ,, | | ,, | معطوف | | | |
| ,, | معطوف على المبتدأ | | | | | | |
| مؤخر | | | | | | | |
| ,, | | | | | | | |
| لا محل لها من الإعراب | | | | | | | |

- المقطع الأول «زهرة الكيمياء» -

الجملة الثانية



| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ينبغي | أن | أسافر | ( ) | فى | الـ | جوع | ( ) | فى | الـ |
| ٢ | فعل مضارع | مصدرية ناصبة | مضارع منصوب | فاعل مستتر | جار | أداة تعريف | نكرة | | جار | أداة تعريف |
| ٣ | ,, | ,, | ,, | ,, | ,, | مجرور | | | ,, | مجرور |
| ٤ | ,, | ,, | ,, | ,, | جار ومجرور متعلق بأسافر | | | حرف عطف مقدر | جار ومجـ معطوفان ما قبلـ ← | |
| ٥ | ,, | ,, | ,, | ,, | جار ومجرور متعلقان بأسافر | | | | | |
| ٦ | ,, | ,, | ,, | ,, | ظرف | | | | | |
| ٧ | ,, | فى تأويل مصدر فى محل رفع فاعل | | | | | | | | |
| ٨ | ,, | | | | | | | | | |
| ٩ | جملة ابتدائية لا محل لها من الاعراب | | | | | | | | | |

| ورد | نحو | الـ | حصاد | ينبغى | أن | أسافر | (   ) | ( ) | أن | أستريح | (   ) | تحت | قوس | الـ | شفاه | الـ | يتيمة | فى | الـ | شفاه |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| نكرة | ظرف مضاف | أداة تعريف | نكرة | فعل مضارع | مصدرية ناصبة | مضارع منصوب | فاعل مستتر | | مصدرية ناصبة | مضارع منصوب | فاعل مستتر | ظرف مضاف | مضاف إليه | أداة تعريف | نكرة | أداة تعريف | نكرة | جار | أداة تعريف | نكرة |
| | | مضاف إليه | | ,, | مصدر مؤول فى محل رفع فاعل | | | عاطف مقدر | ,, | ,, | ,, | ,, | ,, | مضاف إليه موصوف | | مضاف إليه | | جار | مجرور | |
| سرور على سهما | ظرف مكان متعلق بأسافر | | | ,, | ,, | ,, | | ,, | ,, | ,, | ,, | ,, | مضاف إليه وهو مضاف | مضاف إليه | | | | جار | مجرور | |
| | ,, | ,, | | ,, | ,, | ,, | | ,, | ,, | ,, | ,, | | مضاف إليه | | | | | جار ومجرور بخبر مقدم ← | | |
| | | | | ,, | ,, | ,, | | ,, | ,, | ,, | ,, | ظرف مكان متعلق بالفعل أستريح | | | | | | | جار ومجرور ← | |
| | | | | ,, | ,, | ,, | | ,, | | مصدر مؤول معطوف على ما قبله | | | | | | | | | | |
| | | | | ,, | مصدر مؤول فى محل رفع فاعل للفعل « ينبغى » | | | | | | | | | | | | | | جار ومجرور ← | |
| | | | | جملة استئنافية لا محل لها من الإعراب | | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الـ | يتيمة | ( ) | في | ظـل | هـا | الـ | جريح | زهـرة | الـ | كيمياء | الـ | قديمة |
| أداة تعريف | نكـرة | | جار | مجرور مضاف | مضاف إليه | أداة تعريف | نكرة | مبتدأ مؤخر | أداة تعريف | نكرة | أداة تعريف | نكرة |
| صـفـة | | | جار | مـجـرور | | صـفـة | | مبتدأ مضاف | مضاف إليه | | صـفـة | |
| مجـرور | | | جار | مـجـرور | | | | مـبـتـدأ | | | صـفـة | |
| متعلقـان بخبر مـحـذوف | | عاطف مقدر | جار ومجرور معطوفان على مـا قبـلـهـمـا | | | | | مبتـدأ مؤخـر | | | | |
| متعلقـان بخبر مقدم محذوف | | | | | | | | مبتـدأ مؤخـر | | | • | |
| ,, ,, | | | | | | | | ,, ,, | | | | |
| متعلقـان بخبر محذوف مقدم | | | | | | | | مبتـدأ مؤخـر | | | | |
| جملـة استئنافيـة لا محـل لهـا مـن الإعـراب | | | | | | | | | | | | |

ق ١ ج٢ ت

ـ مق١ ج١:

ج١ ← ج١أ + ج١ب ( س ٨ ).

ج١أ ← فعل + فاعل ( س ٧ ).

فعل ← ينبغى
فاعل ← ∅
⇐ ينبغى ← ع

فاعل ← حرف مصدرى ناصب + فعل + فاعل + ظرف ( س ٦ )

حرف ← أن
فعل ← أسافر
⇐ أن ← ع
أسافر ← ع

فعل ← أسـافـر
فاعل ← ضمير مستتر
⇐ أسافر ← ع
ضمير ← ع

فعل ← أسافر
ظرف ← ∅
⇐ أسافر ← ع

ظرف ← [ ( جار ومجرور متعلقان بالفعل أسافر ) + ( ظرف متعلق بالفعل أسافر ) ].

جـار ← فى
مجرور ← ∅
فى ← ع

مجرور ← مضاف + مضاف إليه

مضـاف ← جنـة
مضاف إليه ← الرماد
⇐ جنة ← ع م ← نعيم
الرماد ← ع م ← الاحتراق

جـار ← ع
مجرور ← ع م
(٢٦).

فعـل ← ع
جار + مجرور ← ع م
(٢٧).

ظرف متعلق بالفعل أسافر ← ظرف مكان مضاف + مضاف إليه ( س ٤ )

ظرف مكان مضاف ← بين
مضـاف إليـه ← ∅
⇐ بين ← ع

مضاف إليه ← مضاف إليه موصوف + صفة

مضاف إليه موصوف ← ∅
صـفة ← الخفيـة
⇐ الخفية ← ع

مضاف إليه موصوف ← مضاف إليه مضاف + ضمير مضاف إليه ( س ٣ )

مضاف إليه مضاف ← أشجار
ضمير مضاف إليه ← ها ← جنة الرماد ← ع م
⇐ أشجار ← ع م ← أجزاء
جنة الرماد ← ع م + الكل

مضاف إليه موصوف ← ع م
صفـة ← الخفية
ظرف مكان مضاف ← بين
مضـاف إليـه ← ع م

فعــل ← أســافــر
ظرف مكان متعلق بالفعل أسافر ← ع م

*

والآن سنعيد كتابة الجملة محتفظين بكلماتها التى لم تتحول على حالها، ومبدلين كلماتها التى تحولت بالكلمات أو العلامات التى تحولت إليها :

ج١أ - ينبغى / أن أسافر / فى نعيم الحريق + بين أجزائه الخفية[٢٨]

ظرف ← الحريق

الفاعل ← طلبُ الحريق

ينبغى طلب الحريق

*

مق١ ج١ ب :

ج١ ب ← خبر مقدم + مبتدأ مؤخر ( س ٧ ) .
خــبر مقـدم ← ∅
مبتدأ مؤخر ← ∅

خبر ← ( جار + مجرور )
جــار ← فى
مجرور ← الرماد . ع م[٢٩]

مبتدأ ← مبتدأ + معطوف عليه + معطوف عليه موصوف
مبتدأ ← الخواتيم
معطوف عليه ← الماس
معطوف عليه موصوف ← الجزة الذهبية ← م

الخواتيم ← ع م ← نفيس
الماس ← ع م ← نفيس
الجزة الذهبية ← م ← نفيس
يزيل اللعنة

خبر مقدم ← ع م
مبتدأ مؤخر ← ع م

ونعيد الآن كتابة الجملة :

ج١ب ← فى الحريق نفائس تزيل اللعنة

ونضم الآن ج١ أ الى ج١ ب :

ينبغى + طلب الحريق + فى الحريق + نفائس تزيل اللعنة[٣٠]

*

مق١ ج٢ ← ج٢أ + ج٢ ب + ج٢ ت ( س ٩ )

ج٢أ ← فعل + فاعل ( س ٨ )
فعل ← ينبغى
فاعل ← ∅
⇐ ينبغى ← ع

فاعل ← حرف مصدرى ناصب + فعل + فاعل + ظرف ( س ٦ )
حرف ← أن
فعل ← أسافر
فعل ← أسافر
فاعل ← ضمير
⇐ أن ← ع
أسافر ← ع
أسافر ← ع
ضمير ← ع

فعل ← أسافر
ظرف ← ∅
⇐ أسافر ← ع

ظرف ← [ (جار ومجرور متعلقان بالفعل أسافر) + (جار ومجرور معطوفان على ما قبلهما) + (ظرف مكان متعلق بالفعل أسافر) ] ( س ٤ )

جــار ← فى
مجرور ← الجوع
⇐ فى ← ع
الجوع ← ع

فعــل ← أسافر
جار ومجرور ← ع
⇐ أسافر ← ع م
جار ومجرور ← ع م

جــار ← فى
مجرور ← الورد
⇐ فى ← ع
الورد ← ع

جار ومجرور متعلقان بالفعل أسافر ← ع م
جار ومجرور معطوفان ← ع
⇐ جار ومجرور معطوفان ← ع م

ظرف مكان متعلق بالفعل أسافر ← ظرف مضاف + مضاف إليه
ظرف مضاف ← نحو
مضاف إليه ← الحصاد
⇐ نحو ← ع
الحصاد ← ع

فعل ← أسافر ع م
ظرف مكان ← ع
⇐ ظرف مكان ← ع م

كتابة الجملة :

ج٢أ ← ينبغى / أن أسافر / فى الجوع /، فى الورد /، نحو الحصاد[٣١]

الشر الخير الخصب

الشر والخــير

ظرف ← الشر والخير طلبا للخصب

فاعل ← طلب الشر والخير من أجل الخصب

← تجاوز الفصل بين مفهومى الشر والخير طلبا للخصب

ويضبح معنى الجملة : «ينبغى تجاوز الفصل بين مفهومى الشر والخير طلبا للخصب» .

*

مق١ ج٢ ب
ج٢ ب ← فعل + فاعل ( س ٨ )
فعل ← ينبغى
فاعل ← ∅
⇐ ينبغى ← ع

فاعل ← مصدر مؤول + مصدر مؤول معطوف عليه ( س ٧ )
مصــدر مــؤول ← ∅
مصدر مؤول معطوف عليه ← ∅

مصدر مؤول ← حرف مصدرى ناصب + فعل + فاعل مستتر
حرف مصدرى ناصب ← أن
فعل ← أســافر
⇐ أن ← ع
أسافر ← ع

فعل ← أسافر
فاعل ← ضمير مستتر
⇐ أسافر ← ع
ضمير ← ع

مصدر مؤول معطوف عليه ← حرف مصدري ناصب + فعل + فاعل + ظرف متعلق بالفعل أستريح (س ٦)

حرف مصدري ناصب ← أن
فعل ← أستريح
⇐ أن ← ع
أستريح ← ع

فعل ← أستريح
فاعل ← ضمير مستتر
⇐ استريح ← ع
ضمير ← ع

فعل ← أستريح
ظرف متعلق بالفعل أستريح ← ∅
⇐ استريح ← ع

ظرف متعلق بالفعل أستريح ← ظرف مضاف + مضاف إليه (س٥)

ظرف مضاف ← تحت
مضاف إليه ← ∅
⇐ تحت ← ع

مضاف إليه ← مضاف إليه وهو مضاف + مضاف إليه (س٤)

مضاف إليه وهو مضاف ← قوس
مضاف إليه ← ∅
⇐ قوس ← ع

مضاف إليه ← مضاف إليه موصوف + صفة (س٣)

مضاف إليه موصوف ← الشفاه
صفة ← اليتيمة
⇐ الشفاه ← ع م ← الكلمات[32]
اليتيمة ← ع م ← المجتثة الجذور[33]

مضاف إليه وهو مضاف ← ع
مضاف إليه ← ع م
⇐ قوس ← ع م ← انتصار[34]

ظرف مضاف ← تحت ← ع
مضاف إليه ← ع م

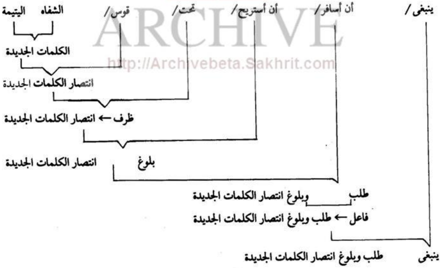
فعل ← أستريح ← ع
ظرف مكان متعلق بالفعل أستريح ← ع م
⇐ أستريح ← ع م ← أبلغ[35] .

فعل ← ع م
فاعل ← ضمير ← ع

حرف مصدري ناصب ← أن
فعل ← أستريح ← ع م

مصدر مؤول ← ع
مصدر مؤول معطوف عليه ← ع م

والآن نعيد كتابة الجملة :




•

مق١ ج٢ ت :

ج٢ ت ← جار ومجرور متعلقان بخبر محذوف مقدم + مبتدأ مؤخر (س٨)

جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← ∅
مبتدأ مؤخر ← ∅

جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم + جار ومجرور معطوفان على ما قبلهما (س٥)

جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← ∅
جار ومجرور معطوفان على ما قبلهما ← ∅

جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← جار + مجرور (س٤)

جـار ← فى
مجرور ← Ø

مجرور ← مجرور + صفـة

مجرور ← الشفاه
صفة ← اليتيمة
⇐ الشفاه ← ع م ← الكلمات
اليتيمة ← ع م ← المجتثة الجذور

جـار ← فى
مجرور ← ع م

جار ومجرور معطوفان على ما قبلها ← جار + مجرور (س٤)

جـار ← فى
مجرور ← Ø

مجرور ← مجرور + صفة (س ٣)
مجرور ← Ø
صفة ← الجريح Ø

مجرور ← مجرور مضاف + ضمير مضاف إليه (س٢)

مجرور مضاف ← ظل
ضمير مضاف إليه ← ها ← الشفاه اليتيمة ← ع م
⇐ ظل ← ع م ← نفس[٣٦]

مجرور ← ع م
صفة ← الجريح
⇐ الجريح ← ع م ← المحروث[٣٧]

جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← ع م
جار ومجرور معطوفان على ما قبلها ← ع م

مبتدأ مؤخر ← مبتدأ + صفة (س٤)

مبتدأ ← Ø
صفة ← القديمة

مبتدأ ← مبتدأ مضاف + مضاف إليه (س٣)

مبتدأ مضاف ← زهرة
مضـاف إليـه ← الكيميـاء
⇐ زهرة ← ع م ← اشراقة[٣٨]
الكيمياء ← ع م ← التحول[٣٩]

مبتدأ ← ع م
صفة ← القديمة

ونعيد الآن كتابة الجملة الشعرية :

في الشفاه اليتيمة/ في ظلها الجريح/ زهرة الكيمياء القديمة

في الكلمات الجديدة / فيهـا محروثة / إشراقة التحولات الأزلية

في الكلمات الجديدة المحروثة

ولما كانت الجملة تتكون أساسا من جار ومجرور متعلقين بخبر مقدم محذوف ومبتدأ مؤخر ، فإننا سنعيد كتابة الجملة واضعين في الحسبان تقدير الخبر ، على النحو الآتي :

« إشـراقة التحـولات الأزليـة ، تـطلع من الكلمـات الجـديـدة المحروثة »



أما الآن فإننا - حرصا منا على تحديد مضموني «الحرق» و «اللعنة» اللذين لم يتحددا بانتمـائهما الضيق إلى سيـاقهما - سنقـوم بمحاولة تحديدهما من خلال إبدال عناصر الجملتين الرئيسيتين للمقطع بعضها ببعض :

| | فعل | فاعـل | جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم محذوف | مبتدأ مؤخـر |
|---|---|---|---|---|
| ج١ | ينبغي | طلب الحريق | في الحريق | نفائس تزيل اللعنة |
| ج٢ | ينبغي | تجاوز مفهومي الخير والشر طلبا للخصب | | |
| | وينبغي | طلب وبلوغ انتصار الكلمات الجديدة | في الكلمات الجديدة المحروثة | إشراقة التحولات الأزلية |

جملة استئنافية

إن السلسلة الأمثالية التي يتكون منها حقل الفاعل تعني إمكانيـة إبدال أية سلسلة تأليفية في داخله مع السلسلة الأخرى . وهذا يعني أن الحريق يتحدد بتجاوز مفهومي الخير والشر ، كما أنه يتحدد بحرق الكلمات القديمة وانتصار الكلمات الجديدة .

وأما عن مضمون اللعنة فإن إمكانية إبدال النفائس التى تزيل اللعنة بإشراقة التحولات الأزلية تعنى أن اللعنة نقيض التحولات . وما نقيض التحولات إن لم يكن الثبات ؟ هذا من جهة . ومن جهة ثانية فقد اتضح لنا من قبل أن اللعنة عقم شامل يصيب الإنسان والأرض والحيوان . ولما كان نقيض العقم هو الخلق فإن إشراقة التحولات هى إشراقة الخلق .

هكذا يتحدد المقطع الأول من «زهرة الكيمياء» حرقا للكلمات القديمة ، وحرثا للكلمات الجديدة التى تنشق عن إشراقة التحولات ، تجاوزا للفصل بين المتناقضات ، وتأسيسا لمفهوم جديد . فلكى تنحصر لعنة الثبات والجمود لابد من التخلى عن المفاهيم البالية ، واعتناق مفهوم التحولات الذى تشهد الحياة على أنه سنة الحياة .

---

## الهوامش

(١) ولعل خير مهاد لهذه القصيدة عبارة «النفرى» التى تتصدرها : «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» . الأعمال الشعرية الكاملة ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الثانى ـ ط ٢ ـ ١٩٧١ .

(٢) وهذا لا يعنى خطأ التحديد الذى ذهب إليه الدكتور «إسماعيل» ، فلقد كان تحديده ينطلق من توجه موسيقى ، فى حين ينطلق تحديدنا من توجه قواعدى . انظر : «الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ص ١٠٨ - ١١٢ .

(٣) إلا إذا تعلق بلغة المجاز ، وعندها نكون قد خرجنا من ميدان النحو التوزيعى .

(٤) «دلائل الإعجاز فى علم المعانى» دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣ - ٢٤ . تحقيق السيد «محمد رشيد رضا» .

(٥) ولقداعترضتناونحن ننتهج هذه الطريقة فى الإعراب عقبتان رئيسيتان: الأولى تتعلق ببنية النحو العربى ، فمن المعروف أن النحو العربى مبنى على أساس الجملتين الفعلية والاسمية . وإننا لنتساءل عن إمكانية إرجاع إحدى هاتين الجملتين إلى الأخرى بحيث يمكن توليد النحو انطلاقا من الجملة الأصل . والثانية تخص الجملة الفعلية التى يؤسسها فعل متعد . فهل يصح فى مثل هذه الحالة إدخال المفعول والفعل فى علبة واحدة ؟ لقد فضلنا ـ مبدئيا ـ أن نخترق قاعدة التعليب الزوجى ، وأن نضع الفعل والفاعل والمفعول فى علبة واحدة ، ريثما يقدم المختصون إجابة شافية .

(٦) انظر من أجل ذلك :
- «مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب» لابن هشام الأنصارى ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ٣ ، ص ٢٧٢ تحقيق الدكتور . مازن المبارك ومحمد على حمد الله ، ومراجعة سعيد الأفغانى .
- «النحو الوافى» ، عباس حسن ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٧٥ ، ج ٢ ، ص ٢٤٣ .

(٧) - وليس فى ذلك تناقض مع ما ذكرناه آنفا من رفض التوزيعية للمعنى ؛ فهى ترفضه فى بداية التحليل ثم تعترف به فى النهاية .

(٨) لتعميق النظر فى «التوزيعية» و«التحليل إلى «مكونات مباشرة» انظر :
- L. Bloomfield, Language, ed. Holt, New York, 1933, trad. Francaise 1970.
- Z. Harris, Methods in Stuctural Linguistics, The University of Chicago Press. 1951.
- Ch. F. Hockett, A Course in Modern Linguistics, New York, Mac-Millan.
- H. A. Gleason, Introduction à la linguistique, trad. Francaise, Larousse, Paris 1969, voir pp. 105-121.

(٩) تشير النقاط الثلاث إلى عدم اكتمال التحليل إلى سمات معنوية فى المثال . وتشير إشارة الزيادة إلى حضور السمة المعنوية فى كلمتها ، أما إشارة النقصان فإنها تشير إلى غياب السمة المعنوية عن كلمتها .

(١٠) «أساس البلاغة» الزمخشرى ، دار بيروت ودار صادر ، ١٩٨٤ .

(١١) «فقه اللغة وسر العربية» ، ط ٢ ، ١٩٥٤ ، مطبعة البابى الحلبى بمصر ، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى وعبد الحفيظ شلبى .

(١٢) «أسرار البلاغة فى علم البيان» ، عبد القاهر الجرجانى ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ص . ٣٢ - ٣٧ .

(١٣) - Jean Cohen, Structure du language Poetique, ed. Flammarion, Paris, 1966.

(١٤) - O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, ed. Seuil, Paris, 1972, p. 350.

(١٥) - Gerard Genette, Figures I, ed. Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1966, p. 209.

(١٦) لتعميق ذلك انظر :
- N. Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge,

the M. I. T. Press, 1965.

- J. J. Katz & J. A. Fodor, The Structure of Semantic Theory, Language 39, 1963.

(١٧) المعاجم التى اعتمدنا عليها لبناء هذا النموذج هى :
(أ) ـ « لسان العرب » ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٨ .
(ب) ـ « أساس البلاغة » للزمخشرى . المصدر السابق .
(ج) ـ « المعجم الوسيط » ، تأليف مجموعة من الأساتذة ، دار الفكر ، دون ذكر مكان وتاريخ الطباعة .

(١٨) يقول « لسان العرب » إن الجنة بستان ذو نخل وشجر ، أو بستان ذو نخل وعنب ، ولذا وضعنا هذه العناصر الثلاثة بشكل مستقل لإمكانية إبدالها بسمة واحدة هى « بستان » . فهذه العناصر تؤخذ على أنها سمة واحدة .

(١٩) على ألا يكون هذا الاسم وصفا مضافا إلى معموله . فإن كان كذلك خرجنا من الإضافة المعنوية التى هى الأصل ، إلى الإضافة اللفظية التى لا تفيد تعريفا ولا تخصيصا .

(٢٠) نحن لا ندعى تقديم قاعدة شاملة لعلاقة الإضافة ، لأن ذلك يستدعى وضع قواعد توليدية وتحويلية لكل علاقات النحو العربى . وأقصى ما ندعيه هنا هو تقديم نموذج بسيط ومحصور .

(٢١) توصل « شومسكى » إلى وضع عشرين قاعدة تشمل قواعد اللغة الانجليزية كافة .

(٢٢) أنجز الشكلانى الروسى الكبير « فلاديمير بروب » فى عام ١٩٢٨ كتابه الشهير « دراسة فى شكل الحكاية الشعبية » ، وتناول فيه بالدرس والتحليل عدة مئات من قصص العجائب السائدة لدى شعوب الاتحاد السوفيتى . ولقد توصل « بروب » إلى بعض النتائج المهمة التى ألقت ظلالها فيما بعد على مجمل الحركة اللغوية والنقدية والفكرية فى العالم المعاصر . ومن هذه النتائج :
(أ) ـ ان هناك وظائف « Fonction » ثابتة لا يمكن لأية حكاية مهما بلغت من الطول أن تتعداها .
(ب) ـ أنه إذا احتجبت بعض الوظائف عن هذه الحكاية أو تلك فإن ترتيبها لا يمكن أن يتعرض لأى خلل ؛ فالترتيب الزمنى تخضع له جميع الحكايات العجيبة بلا استثناء .
(ج) ـ أن هذه القوانين الكونية الشاملة Lois universelles لا تنطبق وحسب على حكايات العجائب فى الاتحاد السوفيتى ، ولكنها تنطبق على هذا الجنس الأدبى عند الشعوب كافة ، وما يتغير هو الأسماء والمحتويات ، فأما الوظائف وتعاقبها فإنها ثابتة راسخة .

- V. Propp, Morphologie du conte, ed. Seuil, Coll. Points, Paris 1965-1970.

(٢٣) كلاهما من أقاليم أمريكا اللاتينية .

(٢٤) لتعميق النظر فى مفهوم التحولات عند « ليفى ستروس » نحيل إلى سلسلة دراساته عن الأساطير .

- Mythologiques I, Le cru et le cuit, éd. Plon, Paris 1964.
- Mythologiques II, Du miel aux cendres, ed. Plon, Paris 1966.
- Mythologiques III, L'origine des manieres de table, Plon, Paris 1968.
- Mythologiques VI, L'Homme nu, ed. Plon, Paris 1971.

(٢٥) وذلك بالمعنى الذى تعطيه الرياضيات الحديثة لهذه الكلمة .

(٢٦) بعد أن تحدد المجرور واتضح أن العلاقة بين عنصريه ( جنة + رماد ) علاقة مجازية فلقد تحولت العلاقة بين الجار والمجرور من طبيعية إلى غير طبيعية ، أعنى من عرفية إلى مجازية .

(٢٧) لقد انسحبت العلاقة غير الطبيعية بين الجار والمجرور على الفعل لأنهما متعلقان به .

(٢٨) فيما يتعلق بالظرف الذى هو مجموع الجارين والمجرورين نقول : لما كانت كلمة « الخفية » مسندة إلى كلمة أجزاء وكلمة « أجزاء » مسندة إلى « النعيم » ، ولما كان النعيم مسندا إلى « الحريق » ، فإن كلمة « الحريق » هى الكلمة النواة التى تتكوكب حولها مكونات الظرف .
وبذا تصبح الجملة : ينبغى /أن أسافر/الحريق .
وبما أن الفعل « أسافر » يتعدى إلى حرف الجر « إلى » فإن الجملة تصبح : « ينبغى أن أسافر إلى الحريق » . والسفر إلى الحريق يعنى طلبه بحيث تصبح الجملة « ينبغى طلبُ الحريق » .

(٢٩) وذلك لأننا ما زلنا فى الجملة نفسها التى اكتشفنا أن الرماد فيها ع م .

(٣٠) فى الأسطورة اليونانية أن اللعنة لا تزول عن مملكة « Iolcos » حتى يعود شبح « Phrixos » على زورق مصحوبا بالجزة الذهبية . وكان على « Jason » ليستعيد العرش من عمه « Pélias » أن يحصل على الجزة الذهبية فيخلص وطنه من اللعنة التى حلت به . وما يعنينا من الأمر أن الحصول على الجزة الذهبية أمر غاية فى الصعوبة ، ولكنه غير محال ، فعلى الرغم من وجودها داخل غابة مقدسة ، معلقة على شجرة ، يحرسها فى الليل والنهار تنين خالد منطو على ألف عقدة ، تمكن « Jason » من استعادتها والعودة إلى وطنه ظافرا . وما يعنينا أيضا ارتباط ازدهار الوطن وإبطال اللعنة بالجزة الذهبية . هذا على مستوى الأسطورة ؛ فأما على مستوى البحث العلمى فقد أثبتت الباحثة الفرنسية المشهورة « مارى ديلكور M. Delcourt » المختصة بالأساطير اليونانية ، لدى تحليلها لأسطورة « أوديب » أن اللعنة التى درج المترجمون على أن يعدوها وباءً ومجاعة هى فى الحقيقة عقم شامل يطغى على الأرض والإنسان والحيوان . وما استطاعت الأرحام أن تلده جاء من الأموات أو المشوهين .
فإذا أردنا الربط بين مستوى الأسطورة والبحث العلمى من جهة ، ومستوى القصيدة من جهة أخرى كان لنا أن نقول إن أدونيس فى سعيه للحصول على الجزة الذهبية إنما يسعى إلى مواجهة عقم وتشوه لا نستطيع تحديد مجالهما الآن . انظر :

- R. Graves, Les Mythes Grecs, trd. en Française : s par M. Hafez, ed. Fayard 1967., pp. 450-480.
- M. Delcourt, Sterilites Mystérieuses et Naissances Maléfiques, ed. Faculté de Philosophie et E. Droz, Liege-Paris 1938.

(٣١) القاسم المشترك بين معانى الجوع ـ معجميا ـ هو النقصان . والنقصان يتحدد بضده ، وضده هو الكمال . والكمال هو الخير . والخير ضده الشر . وهذا ما يوصلنا إلى إبدال مفردتى الجوع والورد بالشر والخير . ولما كان الورد هو الجمال ، والجمال هو الخير ، فإن إبدال الورد بالخير أمر مشروع . أما الوصول إلى تجاوز الفصل بين مفهومى الشر والخير فإنه نابع من أن الجمع أساسا بين النقيضين يعنى تجاوز التناقض بينهما وتجاوزهما بعد ذلك .

(٣٢) فى المعجم أن الكلمة بنت الشفة .

(٣٣) اليتيم لغة فاقد الأب من الإنسان والأم من الحيوان ؛ أى فاقد الشخص الذى يتحدد به وينتسب إليه .

(٣٤) قوس النصر من المعانى المحدثة لكلمة قوس .

(٣٥) لما كانت الاستراحة تعقب السفر ، فإنها تعد نقيضا له ؛ فالسفر طلب لشىء ، والاستراحة بلوغ هذا الشىء . ومن هنا يأتى الربط بينهما . ولقد تم هذا الربط بعد إبدال السفر بالطلب ، وإبدال الاستراحة بالبلوغ ، بناء لسلسلة تأليفية جديدة .

(٣٦) الظلّ من كل شىء شخصه ؛ وهذا يعنى نفسه .

(٣٧) فى المعجم أن « جرح الشىء » تعنى « شق فى بدنه شقا » وشق الأرض حرثها . ومن هنا يتم الانتقال من الجريح إلى المحروث .

(٣٨) زَهَرَ الوجه : أشرق وتلألأ .

(٣٩) الكيمياء علم يعرف به طرق سلب الخواص من الجواهر المعدنية وجلب خاصة جديدة إليها ، ولا سيما تحويلها إلى ذهب .

صدر من مجلة ( فصول )

| رقم مسلسل | رقم المجلد | رقم العدد | محور العدد |
|---|---|---|---|
| ١ | ١ | ١ | مشكلات التراث |
| ٢ | ١ | ٢ | مناهج النقد الأدبى ـ الجزء الأول |
| ٣ | ١ | ٣ | مناهج النقد الأدبى ـ الجزء الثانى |
| ٤ | ١ | ٤ | قضايا الشعر العربى |
| ٥ | ٢ | ١ | الشاعر والكلمة |
| ٦ | ٢ | ٢ | الرواية والقصة |
| ٧ | ٢ | ٣ | المسرح : اتجاهاته وقضاياه |
| ٨ | ٢ | ٤ | القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها |
| ٩ | ٣ | ١ | حافظ وشوقى ـ الجزء الأول |
| ١٠ | ٣ | ٢ | حافظ وشوقى ـ الجزء الثانى |
| ١١ | ٣ | ٣ | الأدب المقارن ـ الجزء الأول |
| ١٢ | ٣ | ٤ | الأدب المقارن ـ الجزء الثانى |
| ١٣ | ٤ | ١ | النقد الأدبى والعلوم الإنسانية |
| ١٤ | ٤ | ٢ | تراثنا الشعرى |
| ١٥ | ٤ | ٣ | الحداثة ـ الجزء الأول |
| ١٦ | ٤ | ٤ | الحداثة ـ الجزء الثانى |
| ١٧ | ٥ | ١ | الأسلوبية |
| ١٨ | ٥ | ٢ | الأدب والفنون |
| ١٩ | ٥ | ٣ | الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الأول |
| ٢٠ | ٥ | ٤ | الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الثانى |
| ٢١ | ٦ | ١ | تراثنا النقدى ـ الجزء الأول |
| ٢٢ | ٦ | ٢ | تراثنا النقدى ـ الجزء الثانى |
| ٢٣ | ٦ | ٣ | جماليات الإبداع والتغير الثقافى ـ الجزء الأول |
| ٢٤ | ٦ | ٤ | جماليات الإبداع والتغير الثقافى ـ الجزء الثانى |
| ٢٥ | ٧ | ١ + ٢ | الشعر العربى الحديث |
| ٢٦ | ٧ | ٣ + ٤ | قضايا المصطلح الأدبى |
| ٢٧ | ٨ | ١ + ٢ | دراسات فى النقد التطبيقى |

# إنتـــاج مـا أنـــتـج
# مـقـدمـة نظـريـــة
# ودراســة تــطبـيــقـيـــة

مـــالك المـــطلـــبى

قبل أن يشتبك القارىء مع هذا النوع من الدراسات ، أعنى الدراسات التى تبحث فى أدبية الأدب ، لا تلك التى تختفى فى مقارباته ، أجد من الضرورة المصاحبة لهذا المقام أن أعرض لنقطتين ، قبل الدراسة التطبيقية ؛ الأولى خاصة ، فى علاقتها بمحور هذه الدراسة « تحديث النقد » ؛ والأخرى عامة فى علاقتها بالأدب .

**التحديث ووجهته :**

إن تحديث النقد ، وهذه الدراسة تنتمى إليه ، يعنى إعلان الاختلاف مع النقد القديم . غير أن الاختلاف بذاته أصبح موضة النقد العربى ، لا ذاك النقد المنشغل بتحديث أطروحاته فحسب ، بل ذاك النقد الشارح « نقد الدردشة »[1] كما يسميه رولان بارت .

وبعبارة أخرى صار الاختلاف بين من يريد ـ جاهلا أو متجاهلا ـ أن يسلب الأدب أدبيته ، ومن يريد أن يقرر أن « الأدبية » هى وليس غيرها صلب عملنا فى الأدب ـ أقول صار « الاختلاف » الدائم يزود نقد « الدردشة » بمسوغ استمراره ، ويجعله ، من ثم ، نقدا مشروعا ، لأنه هو الذى يضبط جهاز الإرسال فى تلك الموضة النقدية .

وإذا كان « الخلاف » هو أحد قوانين الحياة الإنسانية الأساسية ، لأنه يعنى « الآخر » ، فإنه لم يعد عندنا سوى « محاورة » من تهم ، تقع فى الطريق إلى الأدب وليس فيه . من هنا يعمل إعلان الخلاف فى الجانب الآخر من تحديث النقد ، بعد أن كان أول حركة ندت عنه . فما دام الخلاف يقع خارج الأدب فإنه يلائم أطروحات النقد القديم ؛ لأن ذلك النقد يعمل هو كذلك خارج الأدب ؛ وتلك مفارقة ! أن يصبح الخلاف هو أقصى ما يريده متن الدردشة ، حتى يتحول النقد الحديث عن غايته ، أى إنتاج ما أنتج ، إلى رد مفاهيم مردودة أصلا . ولهذا تنبغى إعادة إعلان الخلاف وفقا لتصور آخر ؛ ولن يتم ذلك إلا بملئه بمادة النقد الحديث : إنتاج ما أنتج ؛ أى ينبغى لنا أن نؤكد دائما النزوع التطبيقى .

إن حاجتنا إلى التطبيق فى آننا النقدى ، هذا الذى يتقلب فيه المشروع الحداثى ، لا يزودنا بغطاء أوراقنا فحسب ، بل إنه يعيد « التوازن » إلى عملية التنظير ذاتها .

وسوف نلاحظ بشىء من التفصيل فى النقطة الثانية من هذا البحث أن الدراسات التطبيقية ، متسلحة بالمناهج النقدية الحديثة ، تعمل بشروط غير زمنية ! إنها تراود جميع النصوص وتعمل فى نص لا ينفد . إنها تعبر فضاء النص عبورا فوضويا منظما ، من السياب حتى أبى ذؤيب ، ومن المقامة حتى نص البياض !

إن الدراسات التطبيقية العربية تنزع لإثبات فرضياتها إلى العمل فى أية زمنية كانت . ولهذا نرى ، بل أصبح واقعا[2] ، أن النقد العربى الحديث يمتلك الآن أرضا محررة ، يقيم عليها قاعدة بنائه . غير أن هذه « القاعدة » إذا لم تتسع فإنها عرضة للانهيار بفعل التقاليد الذوقية السائدة . وعلى هذا ستحاول هذه الدراسة التطبيقية ، وهى تنشغل بإبراز موضوعها ، الإسهام فى القراءة الكلية ، بغية الوصول إلى قواعد الأدبية العربية ، ومن ثم إلى روحها .

معلم هذا الخطاب ، الذى يبدو لنا بسيطا ، غير لافت للنظر ، هو ذاته الذى يبدو لذوى النزعات الواقعية ، ومؤرخى الأدب ، معقداً ومحيرا . هذا المعلم هو : الاكتفاء الذاتى ؛ فخطاب الأدب خطاب مكتف بذاته ، لـه من المقومات الداخلية ما يجعله وجودا ، لا انعكاساً ، قسيما للواقع ، وليس قسما منه ، فى حين تتجمع الخطابات الأخرى فى أجزاء متفاوتة من الواقع . هذا « الوسم » البسيط المعقد للخطاب الأدبى هو أسه الأول .

إننا لا نتساءل : هل النقد الأدبي معرفة أم موقف ؛ حكم أم تحليل ، حتى نؤول إلى تلك النقطة التي تفصل بين الأدب والواقع .

إن « المنهج » ، وهو في نهاية المطاف رؤية متحفزة سابقة ، يطبع أدواته إما بطابع معلم الاكتفاء الذاتي هذا ، أو بطابع التبعية . هل الأدب خطاب قائم بذاته أو هو خطاب التاريخ ، أو خطاب الفكر ، أو النفس . . . إلخ . في بعد جمالي ؟

ولنتوسع قليلا في هذه النقطة ، فنفحص موقع ثلاثة خطابات من الأدب : هي الخطاب الأسطوري ، والخطاب الرومانسي ، والخطاب السوريالي ، في محاولة لجلاء مفهوم الاكتفاء الذاتي .

فإذا كانت « الأسطورة » ليست سوى تعبير عن إشباع رغبات البدائي الفكرية[٣] ، توازي إشباع حاجاته الحيوية ، من الطعام مثلا ، حتى تصبح مزدوجات النيىء والمشوي ، أو المشوي والمطبوخ ، توازي مزدوجات المرأة الحامل ، والمرأة التي تحمل ولدها[٤] ـ إذا كانت الأسطورة كذلك ، فإنها لا تعود سوى إشهار لنظام الحياة الأول ، يتخذ طابع ذلك النظام . وبعبارة أخرى تصبح « لغة » تنتجها قواعد التبادل الاجتماعي . وهي من ثم تمثل الخطاب الفكري للإنسان الأول . أما في الأدب فإن ( اللغة ) لا تصدر عن قواعد التبادل ، بل تصدر عن قواعد « النص » ذاته ؛ فنحن حين نضع بإزاء لغة التواصل « نظاما من الخلافات »[٥]، نضع بإزاء لغة النص الأدبي « نظاما من التوافقات » بوساطة « الاستعارة » . وهكذا تصبح الإثنولوجيا دليل الأسطورة . ويصبح النقد دليل النص الأدبي .

تعد الأسطورة تفريعا في الخطاب الاجتماعي ؛ أي خطابا في خطاب الواقع ؛ خطابا من لحم ودم . أما ملامح الأدبية في الأسطورة فليست إلا ناتجا عرضيا للتركيب الحكائي فيها .

فإذا انتقلنا إلى الخطاب الرومانسي وجدنا ، على نحو أيسر ، أن آليات هذا الخطاب ، تصدر برمتها عن مبدأ « المرآتية » الشهير ، حيث الأدب مرآة المجتمع !

إن الهجرة الرومانسية بشقيها المكاني « الطبيعة » والزماني « الحلم » ، المقابلين « للصناعة » و « اليقظة » ، لم تكن بأية حال هجرة أدبية ، أو تحولا أدبيا ، بل كانت هجرة واقعية ؛ غير أن النزعة التاريخية مكنت هذه الحركة من أن تصبح أساس الثورات الأدبية . لقد أصبحت الرومانسية معجما من « الكلمات الخاصة » التي تعد ، هي والموضوعات في عرف النقد القديم ، المعبرتين عن أدبية الأدب . ولم يكن معجم كهذا سوى ترميز لأشياء الواقع ، وتحولاته آنذاك ، حتى ليصح القول إنها حركة استبدلت ، تحت ضغط الواقع ، موضوعات بأخرى ، وكلمات بأخرى . والأدب ، عبر معلم الاكتفاء الذاتي ، خطاب بلا كلمات ولا موضوعات ، أو قل هو خطاب يغيّب كلماته ، ويخرب موضوعاته . أما الخطاب السوريالي فقد استعار شفرة اللا وعي التي هي جزء من الجهاز النفسي[٦] ، وأعلن من ثم أدبيتها .

لقد تجاهلت الهزة السوريالية لحظة الوعي كما تجاهل الأدب الاجتماعي لحظة اللا وعي . كلا الاتجاهين السوريالي والاجتماعي يضع كاربونات تحت جلد الواقع ويكتب ؛ والفرق بينهما أن الأول يدير ظهره للواقع والثاني يحدق فيه . إنهما ، بهذا ، يكونان قطبي جسم واحد : قطبا منشغلا بتزويق « الوقائع » ، وقطبا منشغلا بتزويق ما وراء هذه الوقائع .

لا يوجد « أدب » إذن ذو رؤية واقعية أو فوق واقعية ، سواء أكان منشغلا بالقلق الإنساني ( شكسبير ) ، أو بالوجود العدمي أو الممتنع الوجود ( السياب ) ، أو ببرتقالة ( بريفير ) ، أو بالختان الأنثوي ( سليمان فياض ) ، أو بتسمية السحر ( ماركيز ) .

إن الأدب هو انتقال من ( التجربة ) إلى ( اللغة ) ، ومن ( العادي ) إلى ( العجيب ) . هو انتقال مما يرى إلى ما لا يرى ، وإلا أصبح فكرا ، أو قل تواصلا . والنصوص السوريالية أو الاجتماعية تنتمي إلى الأدب إذا انطوت على ما يجعلها أدبا وليس لكونها تنتمي قبلا إلى هذه الرؤية أو تلك الرؤيا السوريالية والاجتماعية ( وما سمي بالحركات الأدبية الأخرى تفريع لهما ) ؛ فالأدب ليس رؤيا ؛ إنه نص رؤيوي بالضرورة .

إلى أي مدى نصل برفضنا إذابة الأدب في نهر الواقع ؟ ألى القطيعة بين الأدب والواقع ؟ألى جعل « الأدب » لعبة شكلانية ؛ لعبة تدير ظهرها للألم الإنساني ؟

والجواب يسير . فإذا كان دمج الأدب بالواقع محالا ، لأنه يقضي على أدبيته التي هي جوهره وعرضه ، فإن القطيعة بين الأدب والواقع محال آخر ، لأنه نوع من أنواع « الوهم » الذي لا يمكن إنتاجه .

لكل هذا لا يسعى مفهوم الاكتفاء الذاتي إلى القطيعة بين الأدب والواقع ، بل إلى تعيين الأدب بالنسبة للواقع . وفي هذا التعيين تبدو واضحة الأصرة الحميمة بينهما ؛ فمن جهة يصبح « الواقع » محور المدار الأدبي ، ويصبح « الأدب » جرما عاريا قائما بذاته ، من جهة أخرى . ولا شك أننا لا نتصور أدبا بدون « واقع » ، ولكننا نستطيع تصور واقع بدون أدب . ومن ثم فإن الخطاب الأدبي المكتفي بذاته ، يعني خطابا لا يتستقلّ عن الواقع ، أو ينكفىء عنه ، أو يتسلط عليه ، بل يعني أن يكف الواقع عن بنائه من وجهة نظر واقعية ، ليعود الخطاب بعد ذلك إلى « الواقع » عن طريق القراءة ، ليحدث فيه التوترات التي لا عهد له بها . هذه العلاقة الجدلية بين خطاب الأدب والواقع هي صلب عملية النقد الأدبي الحديث ، ومولة مناهجه ، التي تحاول الوصول إلى « نموذج » ذلك الخطاب ؛ إلى قواعده المحدودة .

لقد حاولت « الواقعية » الوصول إلى منتصف الطريق مع الأدبية ، فقامت بمصادرة معتقداتها « الأدبية » القديمة لتعلن تاريخ السلسلة ( واقعيات بدلا من واقعية ) ، من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية النقدية إلى الواقعية الجديدة إلى واقعية بلا ضفاف ، حتى آخر حلقة : البنائية التكوينية ، التي رفعت بإزاء « الأدبية » شعار : « سوسيو-أدبية » .

غير أن كل هذا التحول لم يأت بجديد ؛ فقد ظللنا نبحث في « الرواية » التي اختارتها تكوينية « جولدمان »[٧] عن الأبنية الاجتماعية المحركة ؛ كأننا نعود من حيث بدأنا : الأدب هو انعكاس لحركة المجتمع في أبنيته المختبئة ، بعد أن كان انعكاسا مباشرا لحركته في السطح .

وبناء على ما تقدم ، سنعود نحن المعنيين بتحديث النقد إلى كوكبنا الورقي ، لنقر ـ بالعلم واليقين ـ أنه الكوكب الوحيد ، الذي ينطوي

على حياة ، بعد كوكب الأرض . وما حياته سوى خطابه ؛ ذلك الخطاب الذى تتمحور آلياته على نقطة الاكتفاء الذاتى : اللا موضوع ( أو كل الموضوعات ) ، وبتعبير زمانى : اللازمانية ، أو كل الزمان . فإلى جانب الزمان وعملياته التاريخية يصبح « الحاضر » معلم الأدب الوحيد : عصور متجمدة ! غيابها ليس ماضيها أو مستقبلها بل حاضرها المتصور عن حاضرها الموجود . وعلى هذا تعنى آنية الأدب ، لا زمنيته ؛ لأن طابع السلسلة الزمانية لا يعود قائما . ومن هنا يصبح « تاريخ الأدب » خارج الأدب ؛ أى يصبح تاريخا للواقع ؛ ذلك لأن تاريخ الأدب إما أن يلوذ ، شأنه شأن الخطابات الأخرى ، بالامتداد أو الانقطاع . أما الخطاب الأدبى فلا يعنيه الامتداد ؛ لأنه لا يتراكم ، ولا يعنيه الانقطاع ؛ لأنه لا ينقلب على غيره . إنه حركة انبثاث دائمة ؛ بحر متلاطم من الاقتباسات اللغوية ؛ قوى اقتباسية مصنفة ضمن أنظمة رمزية لا ذواتية ولا تجاربية .

وإذا كان الأدب نظاما رمزيا ، أى كيانا مشفرا فحسب ، فإن الواقع يتخذ فيها يتخذ الشفرة ذاتها ؛ أعنى اللغة ، ويقوم بالمناورات التشفيرية فى أحيان كثيرة ( نجد كمية لا بأس بها من « الأدبية » فى مجرى الواقع ) . هذا المشترك : وقوع « الأدب » و« الواقع » على شفرة واحدة ، يعنى أمرا واحداً : أنهما جاهزان لاستخدام افتراقهما . إن الافتراق هو جوهر كينونة الأدب والواقع فى آن ، وليس التطابق ؛ لأن التطابق فى الشفرة يعنى موت أحدهما ؛ ولأن الواقع لا يموت ؛ بوصفه مركبا يعوض أبدا ما يفقده حتى يأتى أمر الله ؛ ولأن الأدب لا يموت بوصفه خارج الزمان ؛ فإن موت أحدهما ليس سوى معنى مجازى ، هو تطابقهما . وهذا ما تفعله مقاربات الخطاب الأدبى بجعله ملحقا من ملاحقها .

إن الافتراق التشفيرى يحملنا دائما على جعل اللغة هى جوهر أدبية الأدب وسالبة أدبيته فى آن واحد . وإن أية غفلة عن هذه العلاقة الجدلية ستجعل الأدب قراءة فكرية موضوعاتية ؛ أى قراءة تقتل الأدب ؛ تنزع فتيل الأدبية ، وتجعله كتابة فى ظل ممحاة . كل خطاب له شفرته : الأساطير هى شفرات الفكر الأول ؛ اللاوعى يجد شفرته فيما يبعثه من رسائل وعلينا دائما أن نحذر هذه الأخلاط اللغوية ، التى تشبه سوائل فى آنية !

*

والآن يمكننا القول فى اطمئنان إن السياب ظلم شعره ، من حيث أغرت حياته - وهى سلسلة من التتابعات الحزينة - النقاد بها ، فظل شعره يجرى فى حدود الدهشة الانطباعية ، وظل هو شاعراً بلا شاعرية . لقد دارت الدراسات حول لحم السياب ودمه ؛ البيئة والعقيدة والخلق والفقر .. إلخ . ،وكان من الطبيعى أن تحمل هذه الدراسات الكثيفة جرثومتها إلى شعره . وبمعنى آخر أصبح النص الشعرى انعكاسا للواقع ، لنعود مرة أخرى إلى « اللاأدبية » ، نبحث فى اللغة عن التجربة ، ويصبح السياب ، فى أحسن الدراسات ، موضوعا فى علم نفس الأدب : إن نصه ليس سوى عملية كبت أو قمع متلبس بالشعر ، وعمل النقد هو إزالة هذا اللبس . أو يقال إن نصه ليس سوى صرخات استغاثة أمام جدار يهوى ؛ حركة عينين فى جوف ليل مرعب ؛ منبه فاستجابة ؛ منبه فاستجابة .... وهكذا تتم العودة عن طريق آخر إلى « الواقع » ! وبعبارة أكثر وضوحا : بحث فى أقنعته التى استخدمها[٨] ؛ عن تلبسه شخصيات المسيح وأيوب وعوليس ، فى حين لم يبحث فى قواعد عمل تلك الأقنعة عبر ثنائية الوجه والقناع . وكما نلاحظ فإن الخيط الذى يفرق بينهما دقيق ووهمى ، ولكنه يمثل وجود الرسالة اللاواعية والرسالة الشعرية .

ونود فى هذه الدراسة أن نعود وننشغل بالنص السيابى لعلنا نهتدى إلى قواعد عمله ، بالقبض على نواته الشعرية ، ومن ثم إدراكها . أليس النقد معرفة أدبية ؟

ما حصلت عليه فى دراستى الاحصائية اللغوية الشاقة للسياب والبياتى ونازك[٩] هو النتيجة الآتية :

يعمل السياب فى نطاق وجود ناقص ، أو وجود غير موجود ؛ أو بعبارة أخرى فإن هذا الشىء نفسه الموجود بالفعل يجب أن يكون موجودا[١٠] . فى ثنائية التعليق اللغوية العربية ( أى داخل مكونى الشرط والجواب ) نجد نقاط الانتشار عند السياب تصدر عن أداتى الامتناع والوجود « لو » و« لولا » ، فى حين تصدر عند البياتى عن أداة الربط المجرد « عندما » . أما نازك : فتتجه بنا إلى تناص تراثى عبر « إنْ » ، أم الشرط فى العربية[١١] .

فإذا وضعنا الخطاطة الآتية :

| | |
|---|---|
| السياب | لولا |
| البياتى | عندما |
| نازك | إنْ |

استطعنا بالفرض أن نختزل النص الشعرى للسياب ونازك والبياتى ( مايقارب ٤٠ مجموعة شعرية ) إلى تلك النوى الثلاث ويهمنا ها هنا نواة السياب الشعرية المفترضة ، التى سنلاحظها تتولد عبر ثنائيات حسية ، كما فى « اللبس والعرى »[١٢] ، و « القناع والوجه » و « البئر والصحراء » ، هى ما نحاول تقديمه الآن .

النص الأول :

غريب على الخليج

الريح تلهث بالهجيرة ، كالجثام ، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى ، أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عارى
وعلى الرمال ، على الخليج
جلس الغريب ، يسرح البصر المحير فى الخليج
ويهد أعمدة الضياء ، بما يصعد من نشيج
« أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجر فى قرارة نفسى الثكلى : عراق
كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بى : عراق !

والموج يعول بى : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك ياعراق
بالأمس حين مررت بالمقهى ، سمعتك ياعراقُ
وكنت دورة أسطوانة
هى دورة الأفلاك من عمرى ، تكور لى زمانه
فى لحظتين من الزمان ، وإنْ تكن فقدت مكانه
هى وجه أمى فى الظلام
وصوتها ، يتزلقان مع الرؤى ، حتى أنام
وهى النخيل أخاف منه ، إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لايؤوب
من الدروب
وهى المفليّة العجوز وما توشوش عن « حزام »
وكيف شق القبر عنه ، أمام « عفراء » الجميلة
فاحتازها . . . إلا جديلة
زهراء ، أنت . . أتذكرين
تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين ؟
وحديث عمتى الخفيض عن الملوك الغابرين ؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء ، لأنها أيدى رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أفتذكرين ؟ أتذكرين؟
سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشدٌ من الحيوات والأزمان ، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين يمد بينهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء ؟
حلم ودورة أسطوانة ؟
إن كان هذا كل مايبقى فأين هو العزاء ؟
أحببت فيك عراق روحى أو حببتك أنت فيه ؛
ياأنتما ، مصباح روحى أنتما ـ وأتى المساء
والليل أطبق ، فلتشعا فى دجاه فلا أتيه
لو جئت فى البلد الغريب إلىّ ما كمل اللقاء !
الملتقى بك والعراق على يدى . . . هو اللقاء
شوق يخض دمى إليه ، كأن كل دمى اشتهاء ،
جوع إليه . . كجوع كل دم الغريق إلى الهواء .
شوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولادة !
إنى لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !
أيخون إنسان بلاده ؟
إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الشمس أجمل فى بلادى من سواها ، والظلام
ـ حتى الظلام ـ هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق
واحسرتاه ، متى أنام
فأحس أن على الوسادة
من ليلك الصيفى طلا فيه عطرك ياعراق ؟
بين القرى المتهيبات خطاى والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجر فى المنفى صليبه
فسمعت وقع خطى الجياع تسير ، تدمى من عثار
فتذر فى عينىّ ، منك ومن مناسمها ، غبار
مازلت أضرب ، مترب القدمين أشعث ، فى الدروب
تحت الشموس الأجنبية
متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال يدا ندية
صفراء من ذل وحمى : ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية
بين احتقار وانتهار ، وازورار . . أو « خطية »
والموت أهوى من « خطية »
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء . . معدنية
فلتنطفى ، ياأنت ، ياقطرات ، يادم ، يا . . . نقود ،
ياريح ياإبرا تخيط لىَ الشراع ـ متى أعودُ
إلى العراق ؟ متى أعود ؟
يالمعة الأمواج رنحهن مجداف يرودُ
بى الخليج ، ويا كواكبه الكبيرة . . يانقود !
ليت السفائن لا تقاضى راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض ، بلا بحار !
مازلت أحسب يانقود ، أعدكن وأستزيد
مازلت أنقص ، يانقود ، بكن من مدد اغترابى
مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتى وبابى
فى الضفة الأخرى هناك فحدثينى يانقودُ
متى أعود ؟ متى أعود
أتراه يأزف ، قبل موتى ، ذلك اليوم السعيد ؟
سأفيق فى ذاك الصباح ، وفى السماء من السحاب
كِسَر ، وفى النسمات برد مشبع بعطور آب ؛
وأزيح بالثؤباء بقيا من نعاسى كالحجابِ
من الحرير ، يشف عما لايبين وما يبين
عما نسيت وكدت لا أنسى ، وشك فى يقين .
ويضىء لى ـ وأنا أمد يدى لألبس من ثيابى ـ
ما كنت أبحث عنه فى عتمات نفسى من جواب
لم يملأ الفرح الخفى شعاب نفسى كالضباب ؟
اليوم ـ واندفق السرور علىَّ يفجأنى ـ أعود !

واحسرتاه . . فلن أعود إلى العراق !
وهل يعود
من كان تعوزه النقود ؟ وكيف تدخر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تنفق ما يجودُ
به الكرام ، على الطعام
لتبكين على العراق
فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك للرياح وللقلوع !

النص الثانى :

أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار فى نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم
وتغرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحى ، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب فى المطر . . .
وكركر الأطفال فى عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر . . .

مطر . . . .
مطر . . . .
مطر . . . . .
تثاءب المساء ، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلا بات يهذى قبل أن ينام
بأن أمه ـ التى أفاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لج فى السؤال
قالوا له : « بعد غد تعود . . »
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
فى جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر ،
كأن صيادا حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر . .
مطر . .
أتعلمين أى حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
بلا انتهاء ـ كالدم المراق ، كالجياع ،
كالحب ، كالأطفال ، كالموتى ـ هو المطر !
ومقلتاك بى تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
أصيح بالخليج : « ياخليج
يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! »
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
« ياخليج
ياواهب المحار والردى . . »
أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق فى السهول والجبال ،
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
فى الواد من أثر .

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع ،

عواطف الخليج ، والرعود ، منشدين :
« مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
وفى العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوّان والحجر
رحى تدور فى الحقول . . . حولها بشرْ
مطر . . .

مطر . . .
مطر . . .
وكم ذرفنا ، ليلة الرحيل ، من دموعْ
ثمَّ اعتللنا ـ خوف أن نلامَ ـ بالمطر . .
مطر . . .
مطر . . .
ومنذ أنْ كنَّا صغاراً كانت السماء
تغيمُ فى الشتاء
ويهطل المطر ،
وكلُّ عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ .
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .

فى كل قطرة من المطر
حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهرْ .
وكل دمعةٍ من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيدْ
فهى ابتسامٌ فى انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ توردتْ على فم الوليدْ
فى عالم الغد الفتىّ ، واهب الحياة !

مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .

سيُعشبُ العراق بالمطر . . .
أصيح بالخليج : « ياخليج . .
ياواهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! »
فيرجع الصدى
كأنَّه النشيج :
« يا خليج
يا واهب المحار والردى ! »
وينثر الخليج من هِباته الكثارْ
على الرمال رغوة الأجاجَ ، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظلَّ يشرب الردى
من لجَّة الخليج والقرار
وفى العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى .
وأسمع الصدى
يرن فى الخليج

« مطر .
مطر . .
مطر . . .
فى كلِّ قطرة من المطرْ
حمراء أو صفراء من أجنَّة الزَّهر
وكلِّ دمعة من الجياع والعراة
وكلِّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهى ابتسامٌ فى انتظار مبسم جديد
أو حلمةٌ توردَّت على فم الولِيدْ
فى عالم الغد الفتى ، واهب الحياة . »
ويهطل المطْر . .

**فرضية الدراسة**

تنطلق هذه الدراسة من النظر إلى قصيدتى : « غريب على الخليج »[١٣] ، و « أنشودة المطر »[١٤] بوصفهما مقطعين فى قصيدة واحدة ؛ تنتمى إلى مجموعة « المائيات » فى الكلّ الشعرى للسيّاب . وهذه الفرضيّة ستكون موضوعا للبرهنة عليها فى مواضع تحليل بنية كل مقطع ، وفى المواضع التى ينتمى فيها كل مقطع إلى الآخر .

○ **تحليل المقطع الأول ( غريب على الخليج ) :**

ـ بنية السطح :

يبدو السّطح فى مقطع « غريب على الخليج » عبر المسح الأولى ، كما لو أنه سطح يفضح معناه ؛ أو بعبارة أخرى : سطح يهيمن فيه « المدلول » على الدال . على الضد من المقطع الثانى « أنشودة المطر » حيث يهيمن « الدّال » ، ثَمَّ ، على « المدلول » . غير أنَّ مدى التحليل سيصل بنا إلى عبور آخر ، ينشط فيه « الدال » داخل ما أسميه ( التعارضيّة الجوانيّة ) .

○ **الحركة الأولى ؛ حركة الافتتاح :**

تشغل هذه الحركة الأشطر الأربعة الأولى ، وتمتد من « الريح تلهث » ، وتُغلق عند « نصف عارى » . ويتخذ الافتتاح شكل حركة الشىء :

« الريح »
شىء ذو طبيعة حركية ؛ تُنبىء عن حركة سلبيّة ؛ أى هادمة : وغيابُه « المُهدِّم » ، أو « المهبوب عليه » .

تحتفظ الريح ، مؤقتاً ، بغائبها ، فلا تُعلن عنه . غير أنها تنفتح على زمان ( حركة ) ضيّق : ( الجثام ) ( تلهث ) . الجثام = تجثم .
وفضاءٍ ذى لون :
( فى ) الهجيرة
( على ) الأصيل

وهذا اللون يتدرّج فى السطوع الحاد الكثيب ( الهجيرة ) ، إلى الخفوت . لون خافت ، يحاذى اللون الأسود ( الأصيل ) الليل .

إنَّ الانفتاح ينبىء عن انغلاق .

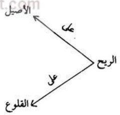
وخلل هذين اللونين ، فى انتظار هبوط الليل ، أو قيام الحجاب ، تعوم الأشياء ، وحدها ، بلا ذوات خارجية ، كما توضّح الخطاطة الآتية :

خطاطة (١)

| الشىء ( الفاعل ) | زمانه ( فعله ) | فضاؤه ( مكانه ) | أثره ( مفعوله ) |
| --- | --- | --- | --- |
| الريح | تلهث<br>تجثم | الهجيرة<br>( فضاء الحرّ )<br>الأصيل<br>( فضاء الزوال )<br>القلوع<br>( فضاء البحر ) | (  )/غائب |
| القلوع | تُطوى<br>تنشّر | ( البحر )<br>بالاستدعاء | الرحيل |

سنلاحظ فى حركة الافتتاح أيضاً ، كما تبين الخطاطة (١) ، أنَّ الفضاء متفرع إلى أصيل ، وقلوع . كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٢)




هذا التفريع هو ( نواة ) دلالية مهمة : فالتقابل بين ما تستدعيه ( القلوع ) وهو ( البحر ) ، وما يستدعيه الأصيل الذى لا يكون إلاّ ( البّر ) بالضرورة ، سيُتخذ شكل التعارضية الجوانية بعد ذلك .

وعلى هذا يمكن إجراء التحوير الآتى :

الريح تلهث فى البّر !

وفى البحـر !

وهذا يتسق تماماً مع دلالة السطح فى كون الغريب واقفاً على الخيط الذى يفصل بين البّر والخليج ، قاصداً البّر الآخر ( العراق ) .

كما توضحه الخطاطة الآتية .

خطاطة ( ٣ )

برّ ـــــــــــ> خليج ـــــــــــ> برّ

ولا تكمن أهمية هذه النواة الدلالية فى كونها تشير إلى وجوده فوق البر ، أمام البحر ( لا نتحدث عن البرّ الهدف ، أى « العراق » ؛ فهـذا مُعْلَن ) ، وإنما تـأتى أهميتهـا فى كـونها « أداة » تـزيـل مَكْـر ( الوحدات ) التى تتقّنع بأشكال أخرى .

وبعبارة أخرى . لا يهتم الغريب بما يمتد أمامه فحسب ، كما يعلن عن ذلك السطح الدلالى ، بل يهتم أيضاً بما وراءه !

وهكـذا نحصل على بداية اهتمام بـالبر الـذى يحاول السـطح الدلالى ، على نحو نشط ، إلغاءه ، أو تغييبه .

إذا عدنا إلى الخطاطة (رقم ١ ) وجدنا أن حركة الشىء الثانى « القلوع » تنبنى على نحو يسمح بتكوين فجوة لدخول فاعل ثان ، هو نفسه ( فاعل ) « زحم » .

« زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار » .

إنَّ فاعِل « تُطوى » و « تُنشّر » هو « القلوع » . والطىّ والنشر مسندان إلى القلوع ، وهما فى الوقت ذاته يشيران إلى مسند معلوم آخر هو :

« مكتدحون »

هكذا يبدأ الفاعل الذات ، أو الذوات الفاعِلة ، فى الحلول بإزاء الأشياء ، وإن كان حلولاً واهناً وثقيلاً :

« زحم »

ثم هى لا تأتى عبر اسْمها ، أى عبر جوهرها ، بل عبـر عَرَض الأسماء ، أى « الصفـات » . والصفـات تُنبىء عن مـوصـوفـات مُهدّمة :

١ ــ مكتدحون
٢ ــ جوابو بحار
٣ ــ حُفاة
٤ ــ أنصاف عراة

نلاحظ أن الصفة الثانية « جـوابو بحـار » تعبير عن إحـالة إلى الشىء ؛ لأن شرط الذات هو الحركة فالسكون ؛ ( وعلى هذا يكون للقلب عدد من الدقات ) ؛ أما الشىء فإما أن يكون ساكناً بذاته ، أو متحركاً بذاته ( أى بما هو عليه ، لا بكونه مُحْدَث حركته أو سكونه ؛ فالمحدِث هو الله ) .

وعلى هذا النحو تُعلن الأشياء عن مفعولها ، ومفعولها هو وجود متشيىء ؛ أى أنه يعلن فى خاتمة هذه الحركة مفعول الريح أو غائبها .

وهكذا تعينّ حركة الافتتاح الأشياء ، فى تقابل غير مخصص :

خطاطة ( ٤ )

الطبيعة : الخليج . الريح . الرمال

| | | |
| --- | --- | --- |
| الثقافة | : | القلوع |
| الفرد | : | الغريب |
| الجماعة | : | مكتدحون،جوابو بحار . . . إلخ . |

كما نلاحظ أن تعيين الأشياء فى الخارج ، كما هى ، المراد به أنْ تكتسب تلك ( الأشياء ) حيادها وموضوعيتها ، من أجل التحول إلى الحركة التالية ، التى تعبّر عن سلطة الذات . غير أن هذا التحول يتم عبر حركة انتقال ، تمهّد للحركة التالية .

الحركة التوسطية :

تتوسط هذه الحركة بين حركة الافتتاح ( الأولى ) والحركة الثانية .

وهذه الحركة هى :

« وعلى الرمال

على الخليج . . »

إلى :

« . . . . . أعمدة الضياء » .

وفى هذه الحركة يكون الفاعل قد وضح وتخصّص ، ولكنه ما يزال تحت هيمنة ( الشىء ) ؛ إذْ تكون نقطة الارتكاز قبل المرتكِز ، أو بحسب التوزيع اللغوى الأفقى يقدم الذيل اللغوى قبل قيام مركزه ، أو التكملة قبل قيام ما تكمّله :

١ ــ وعلى الرمال .

٢ ــ وعلى الخليج .

٣ ــ جلس الغريب .

الرمال تُمسِكُ بالغريب ( جالس/ثابت ) ؛ وهو ، فى انقضاض فى الأشياء عليه ، يقيم ببصره ( النظر إلى الخارج ) هذا التخلخلَ بين الأشياء وذواتها :

تهجم الريحُ على وجود ( فضاء ) مندفع إلى عزلة ( أصيل ) ، ووجود لذوات مهدمة ( مكتدحون ) ! لكنّ هذا الوجود الخارجى يتحوّل ـ حين يظهر الغريب ـ إلى وجود ذاتى عن طريق تشويش الرؤية ؛ فالأصيل لا يتقدم نحو الليل تقدماً فلكياً بل تقدماًنفسياً ؛ فمه يعمل الغريب :

« ويهدّ أعمدة الضياء »

ما تبقى من الضوء يُزال إزالةً نفسية . وهكذا نبدأ برؤية الأشياء لا كما توجد بل كما تتكون بإسقاط الذات عليها . لكنها رؤية أو لمح ما قبل جُبّ الظلام .

الحركة الثانية :

تبدأ هذه الحركةُ من :

« أعلى من العبّاب . . »

إلى « بالأمسى حين مررت بالمقهى » .

فى هذه الحركة يصبح الشىء والذات فى مستوىً واحد .

العبّاب يحجب كل شىء .

والصوت الداخلى يحجب كل شىء .

والتفاضل فى « أعلى » المقصود به التفرغ للذات ، أو بدء سلطة الذات على ما حولها ؛ وهذا هو الظلام . ليس هناك ما هو « خارج » ؛ فكل شىء يتحول إلى الداخل ، حيث يتلاشى الزمنان الموضوعى والنفسى ( الزمان المسقط على الموضوع ) ، ويحل محلهما الزمن الداخلى ؛ زمن الذاكرة .

وينتقل التعبير فى هذه الحركة من الغائب إلى الحاضر . يصير المُتحدَّث عنه ـ فى الحركة الأولى والتوسطية ـ يصير متحدِّثاً فى هذه الحركة . وتتحول ضمائر الغيبة التى ترتبط بمشارها ( الغريب ) إلى ضمائر حضور .

كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٥)

الحركة التوسطية :

جلس ←—— هو

يسرّح ←—— هو

يهدّ ←—— هو

يصعد ←—— هو

الحركة الثانية :

قرارة نفسى ←—— أنا

تصرخ بى ←—— أنا

يعول بى ←—— أنا

تجرى ( الذات ) معبراً عنها بضمير الحضور ( أنا ) فى موازاة الموضوع الداخلى ، معبراً عنه بـ ( العراق ) .

إنَّ ضمير المتكلم الذى يعنى انقلاب الزمن من ( الغياب ) إلى ( الحضور ) ، يتبادل الرسالة مع الاسم ( الموضوع ) بذاته ، أى بتخصيص اللفظ ، وهو العراق ، لا بالإشارة إليه ، كما هو حال الموضوع الخارجى فى الحركة الأولى .

وهذه نقطة مهمة فى التحول من ( الذات ) الناظرة إلى الذات الرائية ( النظر بالعين ، والرؤية بالقلب ) ؛ من النظرة المشوشة إلى الرؤية المتأملة ، ومن ( الموضوع ) المحايد إلى الموضوع الذاتى ؛ ليس الموضوع الذى تشكله الذات ، بل الذى تعانقه الذات . وتتوحّد فيه . وهكذا ينصهر الموضوع فى الذات لتُصبح ذاتاً كلية ؛ ذاتاً مهيمنةً ، لا ذاتاً ناقصة ، يستردّها موضوعها كل حين .

ويتكون ( الموضوع ) العِراق ، عبر نسق صوتى مائى مغلق ، كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٦)

| العنصر المائى | العنصر الصوتى | الموضوع |
|---|---|---|
| العبّاب | يهدر | العراق |
| الريح | تصرخ | |
| الموج | يعول | |
| الخليج ( بالاستدعاء ) | يصخب | |

إن تلازم الصوت والماء لا يعلن مرة ثانية نداء السطح الدلالى

بوجود حاجز بين الصوت والمنادى ( لأن الصوت أعلى من هدير العبّاب ) ، ولكنه يعلن تقابلا آخر بين عنصر ثابت هو ( الماء ) وعنصر مغيّب فى البنية الجوانية .

وإذا نحن حللنا التقابل إلى أصغر نواة دلالية فيه وجدنا :

خطاطة (٧)

صوت/ماء
صوت/صمت
ماء/صحراء أو برّ أو يابسة . . . إلخ .

والتقابل الدلالى الأخير هو الأكثر احتمالاً ؛ لأن السطح الذى نعمل فى نطاقه هو سطح مائى ، وإنْ كان ذلك سيحتاج إلى مدًى تحليليّ متقدم .

وعلى ما تقدَّمَ نستطيع وضع خطاطة تتقابل فيها الحركتان ، الأولى ( حركة الافتتاح ) والحركة الثانية :

خطاطة (٨)

| الحركة الأولى حركة الافتتاح | الحركة الثانية |
|---|---|
| الموضوع | الذات الموضوع |
| الغياب | الحضور |
| التعداد ( أشياء ) | التوحّد ( بؤرة صوتية ) |
| المرئى | المسموع |
| الخارجى | الدّاخلى . |

الحركة الثالثة :
وتتضمنها الأشطر الثلاثة :

« بالأمس حين مررت بالمقهى
سمعتك ياعراقُ
وكنت دورة أسطوانة . . »

ويتم التعبير عنها بـ « أنا » ؛ فهى امتداد للحركة الثانية ، مع تعميق سلطة الذات ، التى ينحلّ فيها موضوعها ( العراق ) انحلالاً ذرّياً .

ويتحول ( الموضوع ) إلى دورة صوت :
« وكنت دورة أسطوانة » .

وتعنى دورة الصوت حركة زمن دائرى ؛ زمن التفافى . إن حياة « الأسطوانة » لا تُعلن عن شىء آخر ، بل عن شىء ليس آخَرَ . إنها تبدأ من حيث انتهت . .

فإذا وضعنا دورة الصوت بإزاء دوار البحر ، وأفدنا من التحول الحاصل فى الخطاطة (٧) ، أمكننا أن نعيد ذلك التقابل ثانية :

خطاطة (٩)

دورة الصوت/دوار البحر
دوار البر/دوار البحر

إنّ دوار البر أو دورة الاسطوانة تجعل موضوع الذات ( العراق ) منحلاً إلى ذراته ليكون بالفعل لا بالقوة .

وتفيد الجملة الشارحة لـ « دورة » :

« هى دورة الأفلاك »

فى ترسيخ الدُّوار ؛ دوار الذاكرة . ويأتى « التكوير » بمثابة إشعار بعدم جدوى الحدود فى العجينة ، ليفضى كل ذلك إلى « الدوامة البرية » ، لا دوامة الخليج فحسب . ومن الواضح أن « الدوامة » كتلة زمانية بلا فضاء ، أو أن الزمان يطارد فيها مكاناً مفقوداً .

الحركة الرابعة :
تبدأ من :
« هى وجه أمى فى الظلام »
حتى . . . « يحتضن العراق » .

وفى هذه الحركة تتعمق سلطة الذات ، فى داخل هو أشد عمقاً من داخل الحركة الثانية . وعن طريق الدوامة ( الذاكرة ) يتم التوحّد بين « أنا » و « أنتِ » الذكر/الأنثى ، رداً على القطيعة بين « هم » و« هنّ » ، وإعلاناً عن الخروج على النظام الاجتماعى ، لتعميق سلطة الذات وهيمنتها على العام ، كما يأتى :

خطاطة (١٠)

الفرد:
أنا + أنت + العراق
أنا + ( العراق أنت )
( أنت العراق ) + أنا

الجماعة:
هم - هن

وكما يأتى :
الفرد

أحببتُ فيك عراق روحى
أو حببتك أنت فيه
ياأنتما مصباح روحى

الجماعة

وراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تُطاع بما تشاء
لأنها أيدى الرجال

يُشار إلى « العام » باليد ؛ اليد القوية القادرة على إيصاد الباب ؛ على حبس النساء حبساً قدرياً . أين رأينا هذه الأيدى ؟ لنعد إلى

حركة الافتتاح ، فسنرى الأيدى ذاتها ، لكن فى البحر ، تطوى وتنشر القلوع .

التوزيع عادل ؛ فكلٌ ما للبحر للبر ، والتنادى بين أجزاء السطح الدلالى واضحة الآن ؛ فكل نداء بحريّ يقابله نداء بريّ ، وكل نظرة إلى أمام تقابلها نظرة إلى وراء ، والتوزيعُ هو فعل الذات وهى تسقطُ على الخارج ، أو هى تنبثق من الداخل : فعل الذات فى لمح الضوء ( الأصيل ) أو فى جُبّ الظلام !

لكن ما الذى تفعله الأيدى وهى تخرج كالومض ثم تختفى ؟

لنرجع إلى الخطاطة (١٠) ؛ فسنلاحظ أن ضمير الغيبة للجماعة يشير إلى إقصاء زمن الجماعة ، واحلال زمن الفرد ، كما يأتى :

خطاطة (١١)

| | | |
|---|---|---|
| **الجماعة :** | | |
| مكتدحون | هم | غياب |
| جوابو بحار | هم | |
| حفاة | هم | |
| عراة | هم | |
| أيدٍ | هنّ | |
| أيدى الرجال | هنّ | |
| النساء | هنّ | |
| **الفرد :** | | |
| نفسى | أنا | حضور |
| روحى | أنا | |
| أحببت | أنا | |
| أنت | أنت | |
| **الموضوع :** | | |
| العراق | هو | غياب |
| فيه | هو | |
| أنتما | أنت العراق | حضور |

والملاحظ أن الموضوع منقسم بين الغياب والحضور فى السطح الدلالى . والغياب ينتمى إلى الواقع ، والحضور ينتمى إلى الرغبة ( بعد نفسى ) .

يُشار إلى الجماعة ، إذن ، إشارة عابرة ؛ إشارة إقصاء ، سواء أكانت فى البر أو فى البحر . غير أن الفرق بين الإشارتين يكمن فى الاتجاه ؛ ففى حين انطوت « الأولى » على عمل الجماعة فى البحر ( ينشرون ويطوون ) ، عبرت الإشارة الثانية عن راحة الجماعة فى الليل . غير أن كلتا الإشارتين تبرز كَفّ العمل :

نشر القلوع وطيّها : يد
أكف المصطلين
أيدى الرجال
أيد تطاع
لأنها أيدى . . إلخ

أى ( اليد ) فى العمل والاستراحة . وتلك هى البذرة التى ستنبت شجرة ، حين يتم التحول إلى الجماعة ـ كما سنرى فى مدىً متقدم من هذا التحليل . لكن تظل هاتان الإشارتان خافتتين نتيجة لسلطة الذات .

تمتلىء الحركة الرابعة ( الدوامة ) بسلسلة من الثنائيات المتصادمة داخل بنيتها ـ على نحو ما توضح ذلك الخطاطة الآتية :

خطاطة (١٢)

| | |
|---|---|
| الرجال | /النساء |
| الأشباح | /الأطفال |
| الموت | /الحياة |
| الجوع | /الشبع |

ويمكن إجراء اختزال فى الخطاطة السابقة على النحو الآتى .

| | |
|---|---|
| الرجال | /النساء |
| الأشباح | /الأطفال |
| الموت | /الحياة |
| ( البرد والجوع ) | / الدفء الشبع |

وسنجد أن هناك فى يمين الخطاطة مطارداً وفى يسارها مطارَداً ، فالرجال يطاردون النساء ، والأشباح تطارد الأطفال . لكن فى المطاردة بين الموت والحياة ينقلب الاتجاه ،إذ تُصبح الحياة هى المطاردة ـ بكسر الراء ـ والموت هو المُطارَد ، حيث « حزام » يطارد موت « عفراء » .

وها هنا تكمن رؤية الغريب ؛ إنها ليست رؤية للحياة ، بل رؤية للبقاء . إنه لا يطمع فى أن يحيا بل يطمع فى أن لا يندثر .

« إنَّ الوجود مهدّد بعدم وجوده »

الحركة الخامسة

تبدأ هذه الحركة من :
« واحسرتاه متى أنام »
إلى . . « لبيكينْ على العراق » .

وتتوزع هذه الحركة بين أسس البر وحاضر الماء . البرّ الورائى يزداد فى الا سحاب إلى الخلف ، أما الماء الأمامى فيزداد اقتراباً . وقناع المسيح يؤدى دور الارتداد ، لا دور التلبس فحسب . ثم تبدأ حركة الفضاء : من السحيق حتى تقترب من ذلك : الغريب وهو فى أطماره فوق الأرض الأجنبية ، ثم تقترب فى « الخليج » حيث تبدأ القصيدة .

يتعثر المسيح وسط الرمل ، والغريب الشحّاذ يتعثر وسط التراب . القناع ليس فى « المسيح » فحسب ، بل فى « البرّ » الذى تسير عليه قدما اللذين يتبادلان القناع . من الجهة الأخرى ، الجهة الأمامية ، يزداد « الخليج » اقتراباً ، وإذْ ذاك يخفت صوت الداخل ، ليحل محلّه صوت الخارج ، يواجه الضغط الزاحف من أمام بنبرة حادة . ونبرة الخطاب تتسع ، واللغة ها هنا تقدم نسيجها الخطابى فى سلسلة إنشائية : « أوامر ونداءات وأسئلة وأمان » . لم يَعُد هناك داخل ؛ فالخارج الضاغط ، وحده ، يملأ الفضاء :

« فلتنطفى
يا أنت
ياقطرات
يادم
يا نقود
يا ريح
يا إبرا
متى أعود ؟
متى أعود ؟
يا لمعة . .
يا كواكب
يا نقود
ليت السفائن
ليت أن الأرض
متى أعود
متى أعود
أتراه يأزف ؟
وهل يعود ؟
وكيف تدّخر ؟

الحركة السادسة ( حركة الختام ) :

من : « فما لديك سوى الدموع » .

وتقوم هذه الحركة بغلق دورة المقطع الأول ، حيث تلتقى حركة « الافتتاح » بحركة « الاختتام » .

حركة الافتتاح : « الريح تلهث بالهجيرة
كالجثام ، على الأصيل
وعلى القلوع ، تظل تطوى
أو تنشّر للرحيل .

حركة الاختتام : فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك ، دون جدوى ،
للرياح وللقلوع .

هكذا ، فى حركة الاختتام ، يخرج « الغريب » من رحلته المائية ، ليرى الواقع كما هو ، فيقوم بالانفصال عن ذاته ، ومخاطبتها ، كأنها آخَرُ !

فما لديك : التى تعنى ( فما لدىّ )
وسوى انتظارك : التى تعنى ( سوى انتظارى )

ليعلن بدء انكسار الذات فى المواجهة ، وانبثاق الجماعة فى المقطع الثانى « أنشودة المطر » بوصفها ـ أى « الجماعة » مركز العمل فى الأنشودة ، لتصنع مع ( الذات ) ، بوصفها مركز العمل فى « غريب على الخليج » ، الثنائية الرئيسية .

لقد وُجِدَ ( العام ) فى « غريب على الخليج » بشرط ( الخاص ) ، كما سيولد ( الخاص ) فى « أنشودة المطر » بشرط ( العام ) .

إن ( ذات ) « غريب على الخليج » لا تفعل شيئاً سوى أنْ تطلق بصرها فى الخارج إطلاقاً لمحياً . وسرعان ما ينطبق البصر ، ويسود ظلام دامس ، تتحول فيه المرئيات إلى مسموعات ، والخارج إلى داخل ، لتأتينا الذاكرة ؛ ذاكرة الأنا فى الآن ، مكوّنةً بنية زمنية تعتمد السحيق وما قبل الماضى ، والماضى فى أفق ، والآن فى أفق آخر . وكل ذلك يجرى وفقا لوصف تأملى ، يتطابق مع الإيقاع الممتد لـ « متفاعلن » ليعبر عن الذات المنتجة للموضوع فى صراع الطبيعة والثقافة . على أنَّ الذات ، وهى تنتج موضوعها ، تسقط فى اللاجدوى ، أو الموت .

تحليل المقطع الثانى « أنشودة المطر »

بنية السطح .

ما يُبحث فى هذا السطح هو التقابل والتفارق مع سطح المقطع الأول

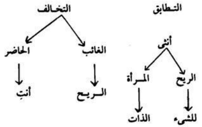


حركة الافتتاح :

يفتتح هذه الحركة ضمير المخاطب الأنثوى : « أنتِ » ، « عيناكِ » .

وهكذا يكون الافتتاح مطابقاً للافتتاح فى « غريب على الخليج » ومضاداً له :

خطاطة (١٣)




وهكذا يبدأ المقطعان بالتجاذب والتّنافر .

إن التجاذب الذى يتم عبر الجنس يتم أيضاً عبر « الخاص » . والخاص فى المقطع الأول هو المهيمن ، ولكن الذى يحدث ، هناك ، هو تبادل الهيمنة بين ( الشىء ) و ( الذات ) .

أما التقابل فيحدث بين :

الغياب/الحضور ، والخاص/العام ، كما أنَّ حركتى افتتاح المقطعين تتقابلان من حيث الانتقال من ( الواقع ) فى « غريب على الخليج » إلى ( الحلم ) ، من ( الحقيقة ) ، إلى ( الرمز ) .

الحركة الثانية :

تقابل الحركة الثانية فى « غريب على الخليج » من حيث إنها تحدد بعداً فى ( العام ) ، فى حين تحدد حركة الافتتاح الأولى بعداً فى ( الخاص ) .

فى الحركة الأولى تغيب الذات غيابا تاما ، وتحل دورة العام ، فى بنية أنشودة المطر ، حلولا تاما .

أما الموضوع ففى غريب على الخليج هو ( العراق )

( عراق .. عراق .. ليس سوى عراق )

وهو فى أنشودة المطر :

( أكاد أسمع العراق )

وهذا هو جانب من تكرار الوحدات فى قصيدة واحدة ذات مقطعين . غير أن هذا التكرار أو التوافق لا يقوم بنشاطه فى البنية إلا بالتقابل ؛ فالعام فى غريب على الخليج ـ كما لاحظنا ـ معبر عنه بالخاص ، فهو ـ من ثم ـ رؤية فردية لمحيطها ، فى حين يأتينا العام فى أنشودة المطر بوصفه مركز العمل ؛ ومن ثم فلا يتخذ الخاص تكوينه ورؤاه إلا بالعام .

الحركة الثالثة ، المتمثلة فى دورة ( المطر ) :

وهذه الحركة ـ شأنها شأن الحركات الأخرى ـ تتوافق وتتقابل مع حركة ماء ( الخليج ) ، ويعلن التوافق عن فحواه فى تعبير بعض وحدات هاتين الحركتين عن الإحساس بالمأساة . فى غريب على الخليج :

ليت السفائن لا تقاضى راكبيها عن سفار/أو ليت أن الأرض كالأفق العريض بلا بحار .

وفى أنشودة المطر :

تثاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

أتعلمين أى حزن يبعث المطر

أما التقابل فيعلن عن ذاته فى الإيقاع : فى غريب على الخليج ( الامتداد ) ، وفى أنشودة المطر ( التقطع ) ، أى النازل/الجارى : كذلك فإن الإحساس المأساوى يتحول إلى إحساس بالأمل والفرح ، كما لو أن هذه ( الحركة ) حركة ( المطر ) تنشطر على ذاتها فى (أ) و(ب) :

أ

تثاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن صيادا ( حزينا ) يجمع الشباك

أتعلمين أى ( حزن ) يبعث المطر

ب

فى كل قطرة من المطر

صفراء أو حمراء من أجنة الزهر

فهى ( ابتسام )

فتعارضية ( الحزن ) و ( الابتسام ) هنا إنما تعلن فى الوقت ذاته الامتداد والتوافق مع حركة ماء الخليج ، والتقابل معها فى الوقت عينه . وفى هذه الحركة ( حركة المطر ) يحل الصراع الذى يكوّن التقابلية الرئيسية بين الطبيعة والثقافة فقط .

ففى حين تفضى الرؤية الذاتية الرومانسية فى غريب على الخليج إلى التسليم المطلق بقدرية الوجود ، تفضى رؤية الجماعة إلى كبح جماح الحركة القدرية فى نسيج الوجود من طريق ( التصادم ) .

إن ( الغريب ) الذى يسرح البصر المحير الحالم المتأمل ، والقدرى اليائس ، يصير ( جماعة ) تسعى إلى عالم ( الغد الفتى ) عن طريق الصراع .

( يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج )

إن ( المهاجر ) فى غريب على الخليج هو ( مهاجرون ) .

وفى حين يكون آن الصراع بين الطبيعة والثقافة تكون ذاكرة الصراع بين الثقافة والثقافة ، أى يحل محل صراع طبيعة/ثقافة ، صراع الطبقات .

وفى العراق جوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتبع الغربان والجراد

يدخل ( المطر ) إطار المسرح الأحداث ، ويقوم بخلق سلسلة من الثنائيات تقوم بوظيفة تكثيف الصراع .

خصب/جفاف

جوع/ثرى معشب

أفعى/رحيق

وينتهى الصراع فى رقعة الواقع بانتصار الطبيعة وهزيمة الإنسان . لكن( موت الإنسان )يظل أبدا فرديا ، فى حين تمضى الجماعة فى قلب ( الصراع ) وها نحن نرى فى « غريب الخليج » المهاجر عظام .

بائس غريق

ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار

غير أن موت الفرد فى ( الواقع ) هو انتصار ( الجماعة ) التى تسعى إلى عالم الغد الفتى .

وهكـذا لا يُعلن ماء المطر وماء الخليـج عن تقابلهـا الإيقاعى والدلالى فحسب ، بل عن تقابلها الوظيفى أيضا .

ففى حين يَهَبُ الخليج :

« هباته : عظام بائس غريق »
يكون المطر :
« واهب الحياة »
حركة الاختتام : « ويهطل المطر »

تُشير هذه الحركة إلى « الغد » إنها حركة « وجود » قـادم ، لكنه وجود بلا ملامح ؛ وجود مغلّف بالماء . إنه لا يسبح فى سائل ، بل هو سائل فحسب .

هذه الحركـة توازى وتقـاطع حركة الاختتـام فى « غريب على الخليج » :
« وسوى انتظارك
دون جدوى » .

واللاجدوى انقطاع ؛ كفٌّ نهائى عن تصور وجود قادم يُنتظر . إنه عَدَم . ولكن وجود السائل فى « الأنشودة » لم يقم بعد ؛ فهو عدم أيضاً هذا هو وجه التطابق ، وهو ذاته وجه الافتراق ـ كما توضح ذلك الخطاطة الآتية :

خطاطة (١٥)



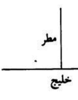

هكذا سنضع علامة ( موت ) على حركة الاختتام فى « غريب على الخليج » ، وعلامة ( حياة ) على حركة الاختتام فى « أنشودة المطر » ، ولكنها حياة مؤجّلة .

التعارضية الجوانية :

تحيط الرقعة المائية بـالجزأين إحـاطة تـامة حتى ليبـدوان كأنهما جـزيرتـان ، تتّصل إحـداهما بـالأخـرى عن طـريق حبـل تنسجه التوافقات .

وقد لاحظنا ، ضمناً ، أنّ رسم شكل تخطيطى للماء ، يقدم إلينا بنية مائية متعامدة على النحو الآتى :

خطاطة (١٦)




وهذا التصادم هو جوهر عمل تلك البنية . وهكذا لا تعود البنية منتسبـة إلى التاريخ ، أو منتسبة إلى تحوّل الرؤية الفردية إلى الرؤية الجماعية ، كما يُعلن عن ذلك سطحُها ، بل هى الآن تقوم بتقديم مستوىً آخر يعمل على التحكم فى ثنائية ( السطح ) كما سنلاحظ .

تحليل العميق

O غريب على الخليج :

« الريح تلهث بالهجيرة ، كالجثام
على الأصيل » .

O أنشودة المطر :

O عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

ترتبط الافتتاحيتان بالافتتاحيات الجاهلية : الطلل/النسيب

فالهجيرة ولهاث الريح : نداء صحراوى عميق وسط الماء ؛ نداء طللى . وتكاد ( الإبل ) التى تخرج برؤوسها من القصائد الجاهليـة تطل ثانية :

الريح تلهث بالهجيرة
عفت الديار

غير أن ( الحركة ) التالية تكون شيئا يتصل ( بالماء ) :

( وعلى القلوع )
وفى الافتتاح النسيبى :
( عيناك غابتا نخيل . . )
فالحركة التالية : ستكون أيضا مائية :

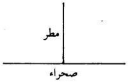
تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار فى نهر .
وهكذا تتبنى الثنائيات وسط تعارضية
صحراء/ماء
على الرمال/على الخليج
حاف نصف عار/جوابو بحار
تسف/تشرب
تراب/مطر
الريح/الموج
الجوع/يعشب الثرى
الجفاف/الخصب
الجوع/مطر مطر مطر
الشوّان ، الحبوب/الرحى . الحبوب .

وهكذا يمكن استخلاص معجمى هذه الثنائية من قصيدتى الخليج والأنشودة .

| الصحراء | الماء |
|---|---|
| الريح/تلهث/الهجيرة | بحار/قلوع/خليج/عباب/رغو |

الجثام/حاف/رمال/ مد/سحابة/الموج/
تربة/غبار/ طل/قطرات/شراع/
الأطمار/تسف/ نهر/يرج/سحاب/غيوم
أثر/حجر/ تسبح . يعشب . يرب
غربان/أضرب

وهكذا يكون الخليج هو الصحراء ، عليه يمكن إجراء تحويل بالبنية المائية المتعامدة على النحو الآتى :




وبهذا ننتقل من شكل ممتنع الوجود ماء/إلى شكل « موجود » ماء/صحراء .

إن اختبار الخطين العمودى ( الماء ) والأفقى ( الصحراء ) يؤدى بنا إلى تشكيل نسقين متقابلين .ولنرمز للخط النازل بـ( خ ن )والخط الأفقى بـ( خ ق ) .

● فاختبار البنية الزمنية : فى ( خ ن ) يؤدى إلى وجود زمن مفتوح :

« فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر . . »

وزمن مغلق فى ( خ ق ) :

« فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك ، دون جدوى ،
للرياح وللقلوع » .

● الإيقاع السريع فى ( خ ن ) .

من حيث :

أ ـ الغلاف : الرجز
ب ـ أنظمة الجمل القصيرة .
ج ـ الفراغات التى تتخلل نسيجه اللغوى .

يقابل ذلك فى ( خ ق ) :

أ ـ الكامل .
ب ـ أنظمة الجمل الطويلة .
ج ـ الاتصال النسيجى .

وإذا عدنا إلى التعارضية فى سطح البنية كما انطوى عليه الجزء الأول من هذا التحليل ، وهى تعارضية : الفرد/الجماعة ، أمكن رسم الخطاطة الآتية :

فرد/جماعة
―――――
ماء ← صحراء

ويحدث التوافق بين الصحراء والفرد من جهة ، والماء والجماعة من جهة أخرى ، من خلال توزيع الضمائر ، كما يأتى :

○ فرد صحراء :

مازلت
أضرب
( مترب القدمين
أشعث ، فى الدروب ،
تحت الشموس الأجنبية
متخافق الأطمار )
أبسط بالسؤال يدا ندية[١٥]
صفراء ، من ذل ، ومن حمى
ذل شحاذ غريب

*

أصيح يا خليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

● مطر جماعة

« مطر
مطر
مطر
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا خوف أن نلام
بالمطر
مطر
مطر
ومنذ أن كنا صغارا
كانت السماء
تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام حين يعشب الثرى
نجوع

فإذا وضعنا :

أضرب . مترب . أشعث
متخافق . أبسط
بإزاء:ذرفنا . اعتللنا . نلام . كنا . نجوع .
و « غريب على الخليج » = الفرد .
بإزاء أنشودة المطر :
الأنشودة هى الشعر . « وأنشد يقول »[١٦]
والنشيد هو شعر المطر : أى شعر الجماعة .

اتضح لنا أننا بإزاء نسق يعمل وفقا لحركة استشعارية بوجود الصحراء والبئر ، والفرد والجماعة . وكلا الوجودين ناقص أو ممتنع الأول ( الفرد/الصحراء ) هو الموت ، والثانى ( الجماعة/البئر ) هو الغياب ! أو فى عبارة السياب : « عالم الغد » .

---

الهوامش

(١) مقال « مغامرة الدال » قراءة لرولان بارت . المؤلف ستيفن نوردابل لان . « فى أصول الخطاب النقدى الجديد » تأليف : مختلفين . ترجمة:أحمد المديني .
دار الشؤون الثقافية ط ١ بغداد ١٩٨٧ .

(٢) من أهم الإنجازات التطبيقية ما قدمه كمال أبو ديب فى كتابه « الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ .

ومن هذه الإنجازات دراسة عبد الجبار المطلبى : محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلى . انظر « فى الأدب والنقد » ص ٦٥ دار الرشيد للنشر - ط ١ بغداد ١٩٨٠ . ومنها أعمال عبد الفتاح كيليطو فى مؤلفيه : الأدب والغرابة - دراسة بنيوية فى الأدب العربى - دار الطليعة - بيروت - ط ١٩٨٣ ، و « الغائب » ، دراسة فى مقامة الحريرى - دار توبقال للنشر - ط ١ - الدار البيضاء - ١٩٨٧ . وينظر أيضا « قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون » للدكتور عبد السلام المسدى - الشركة التونسية للتوزيع - تونس ١٩٨٤ . كما أن ما يقوم به الأستاذان الدكتور عبد الله محمد الغذامى وسعيد مصلح السريحى ، فى السعودية أصبح ملحوظا فى هذا الاتجاه انظر « الخطيئة والتكفير » : من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر عبد الله محمد الغذامى - منشورات النادى الأدبى الثقافى - جدة ١٩٨٥ . وللدكتور الغذامى مؤلف « تشريح النص » ١٩٨٧ . وانظر « الكتابة خارج الأقواس » : دراسة فى الشعر والقصة - لسعيد مصلح السريحى - الناشر شركة دار العلم للطباعة والنشر - المملكة العربية السعودية ط ١ - ١٩٨٦ .

وينظر أيضا « النص الأدبى من أين وإلى أين » للدكتور عبد الملك المرتاض - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ١٩٨٣ . ولصاحب هذه المقالة بعض الدراسات فى هذا الاتجاه ، كدراسة قصيدة مالك بن الريب ( ألاليت شعرى هل ابيتن ليلة ) وقصيدة السياب « فى الليل » ، مجموعة شناشيل ابنة الجلبى ، وبعض قصص القاص العراقى محمد خضير ضمن مجموعة « المملكة السوداء » .

(٣) انظر الإنثولوجيا البنيوية لكلود ليفى شتراوس - ترجمة مصطفى صالح . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى - دمشق ١٩٧٧ .

(٤) يراجع « الفكر البرى » كلود ليفى شتراوس . ترجمة نظير جاهل - المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط ١ -١٩٨٤ .

(٥) « علم اللغة العام » فرديناند دى سوسور . ترجمة :يوئيل يوسف عزيز . دار آفاق عربية . ط بغداد ١٩٨٥ .

(٦) من مصطلحات منهج التحليل النفسى فى أعمال فرويد .

(٧) « البنيوية التكوينية والنقد الأدبى » لوسيان غولدمان وآخرون . ترجمة محمد سبيلا . الناشر مؤسسة الأبحاث العربية . ط ٢ بيروت ١٩٨٦ .

(٨) « دير الملاك » دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر - تأليف محسن إطيمش . دار الرشيد للنشر - ط ١ بغداد ١٩٨٧ . ص ٧٥ .

(٩) « التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر » مالك يوسف المطلبى . دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٦ .

(١٠) « بعض مشكلات الفلسفة » وليم جيمس - ترجمة: محمد فتحى الشنيطى . الناشر دار الطلبة العرب - ط٢ بيروت ١٩٦٤ .

(١١) هذه عبارة الخليل . ينظر « الكتاب » لسيبويه ، ج ١ ص ١٣٤ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون . دار الكتاب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٨ .

(١٢) جريدة الجمهورية ، بغداد . آذار . الثلاثاء ١٩٨٧ .

(١٣ ، ١٤ ) اعتمدنا على المجموعة الكاملة للشاعر بدر شاكر السياب . دار العودة - بيروت ١٩٧١ . من ص ٣١٧ حتى ص ٣٢٣ - ومن ص ٧٤٧ حتى ص ٤٨١ .

(١٥) لاحظ أن كلمة ( ندية ) تغادر :لالتها العنصرية إلى الدلالية الموقعية ، إذ يشير معناها ، مثلا ، إلى « معروفة » ، امتدادا لوجود الصحراء .

(١٦) ينظر مقال « بين السياب وستويل » ضمن مؤلف « النفخ فى الرماد - دراسات نقدية » للدكتور عبد الواحد لؤلؤة - ص ١٦٩ . والاقتباس من ص ١٨٢ - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨٢ .

# خليل حاوى ( ١٩٢٥ - ١٩٨٢ )
## دراسة فى معجمه الشعرى

خالد سليمان

مدخل على الرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من أن مفهوم مصطلح «المعجم الشعرى» لا يحتاج إلى تحديد أو تعريف ، إلا أن التعريف به ، وتحديد ما يعنيه ، يظل مسألة لابد منها ابتداء ؛ وذلك لسبب جوهرى يمكن اختصاره فى أن الفهم لمعنى هذا المصطلح ربما يتجه فقط للأخذ فى الحسبان اللفظة المفردة التى ينتقيها الشاعر ، دون أن يتعداها إلى إطار الجملة كاملة أو مجتزأة ، أو إلى ما يثيره التعبير ، مفرداً ومجموعاً ، فى الذهن من معان وانفعالات وصور . ومعلوم أنه فى الشعر ، كما فى النثر أيضاً ، لا تبقى اللفظة منعزلة عما يجاورها من الألفاظ فى الجملة . كما أن مجاورتها لغيرها من الألفاظ لا تبقيها هى والكلمات التى جاورتها ألفاظاً مجرّدة ومنعزلة عما أريد لها أن تحمله من معنى ، أو من جملة من المعانى .

وفى النقد العربى ، القديم منه والحديث ، لم يشكل المعجم الشعرى استقطاباً لدراسات منفصلة ، أو دراسات قائمة بذاتها ، كما شكلت موضوعات أخرى مثل الوزن والقافية ، وشعر الصنعة وشعر الطبع ، والسرقات ، والمجاز والتشبيه ، والوحدة الموضوعية والوحدة العضوية ، وغيرها . لكن هذا لا يعنى أن النقد لم يتعرض إلى الموضوع من خلال البحث فى مسائل أخرى ، مثل قضية اللفظ والمعنى فى النقد القديم ، ولغة الشعر الحديث فى دراسات النقد المعاصر .

وفى النقد الإنجليزى ، لم يأخذ المصطلح " Poetic Diction " أهمية كبيرة إلا منذ مطلع القرن التاسع عشر ؛ وذلك من خلال المقدمة التى كتبها الشاعر والناقد الإنجليزى وليم وردزورث ( William Wordsworth : 1770 - 1850 ) للمجموعة الشعرية المعروفة باسم " Lyrical Ballads "، وذلك فى سنة ١٨٠٠ م ، ثم فى سنة ١٨٠٢ م[١] . وتعد هذه المقدمة من أكثر الدراسات أهمية عن الموضوع[٢] ، كما أنها تعكس اقتناع وردزورث التام بتفوق شعر الطبع على شعر الصنعة ، وأن المعجم الشعرى الصادق (غير الزائف) هو المتمثل فى شعر الطبع ، فى حين أن المعجم الشعرى الزائف مرتبط بشعر الصنعة أو الشعر المتكلف[٣] .

ويتفق الدارسون الغربيون على أن الحقبة الرومانسية فى الشعر الانجليزى من وردزورث إلى كيتس : John Keats ( 1795 - 1821 ) تعد أخصب حقبة برزت فيها أهمية المعجم الشعرى ، كما أنه ليس هناك من حقبة كان النقاش فيها لهذا الموضوع مثمراً كما كان فى تلك الحقبة[٤] .

وعلى الرغم من أهمية المقدمة التى كتبها وردزورث ، فإنها لم تحدد تعريف مصطلح «المعجم الشعرى» كما حدده ناقد آخر فى العشرينيات من القرن الحالى ، نعنى به أوين بارفيلد ( Owen Barfield ) ، الذى خصص للموضوع كتاباً مستقلاً بعنوان " Poetic Diction "، ظهرت طبعته الأولى فى عام ١٩٢٧ ، وظهرت طبعة ثانية منه اشتملت على مقدمة طويلة فى عام ١٩٥٢ . وعلى الرغم من أن هناك كتباً أخرى ظهرت حول هذا الموضوع ، إلا أن كتاب بارفيلد بقى الكتاب الأكثر شهرة بينها .

يعرف بارفيلد «المعجم الشعرى» بقوله «فى الوقت الذى تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة ، بحيث تثير معانيها ، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جمالياً ، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعرى»[٥] . وهذا التعريف

يتضمن كل ما يتعلق بالكلمة المفردة المستخدمة من قبل الشاعر ، وما يتعلق بمجموعة الكلمات المرتبة ترتيباً معيناً ، وما تتركه عملية الاختيار والترتيب من تأثير فى المتلقى . بمعنى آخر ، يبرز التعريف ثلاثة مرتكزات أساسية ، هى :

١ - الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر .
٢ - ترتيب الشاعر للألفاظ .
٣ - ما ينتج عن عملية الانتقاء والترتيب من معان قادرة على التأثير .

وعليه ، فإن دراستنا للمعجم الشعرى لخليل حاوى ستناقش هذه المرتكزات من خلال محورين هما :

١ - الألفاظ ، حقول بارزة .
٢ - الجملة ، ظواهر بارزة ، وخاتمة تلخص جانباً رئيسياً فى تجربة الشاعر ورحلته بين الفجيعة والفرح .

## أولاً : الألفاظ : حقول بارزة .

عندما يقول رينيه ويليك " Rene Wellek " وأوستن وارين " Austin Warren " اللغة هى ، بالمعنى الحرفى التام ، مادة الأديب ، وإن كل عمل أدبى هو مجرّد عملية انتقاء من لغة معينة»[٦] ، فإنهما ولا شك يذكراننا بأن الشاعر وهو يصوغ قصيدته يقوم بعملية انتقاء واسعة من مفردات اللغة التى يكتب بها . لكن عملية الانتقاء هذه عملية شاقة ، حتى على أولئك الشعراء الذين نصفهم أحياناً بأن اللغة طيعة معهم ، أو أولئك الذين كان القدماء يصفونهم بأن الواحد منهم كأنه يغرف من بحر . والمفردات فى اللغة ، على الرغم من استعمالنا اليومى لها ، أو لبعضها ، تصبح عند الاستعمال فى الشعر «أشياء عصيبة» ( stubborn things )[٧] . ولسنا بحاجة إلى أكثر من التذكير بأنه على الرغم من وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتكلمون اللغة الواحدة ، فإننا نستطيع التمييز بين لغة شاعر وشاعر آخر ، وبين شعر حقبة وأخرى ، بل بين لغة الشاعر فى مراحل مختلفة ، فى بعض الأحيان . واختيار أنماط من الألفاظ تنضوى تحت حقول بارزة من قبل هذا الشاعر أو ذلك ، وشيوع ألفاظ فى هذه المرحلة دون تلك ، جزء مهم فى لغة الشاعر أو المرحلة ؛ فعندما يقال مثلاً إن كتابات شيللى ( 1822 - 1792 : Percy Busshe Shelley ) تكثر فيها الألفاظ المجردة أو المعنوية ، أو يقال إن كيتس تبرز فى كتاباته الألفاظ الحسية التى تحتكم إلى الحواس ، وخاصة النظر والسمع والرائحة ، أو أن أهم جديد فى معجم براوننج الشعرى Robert ( 1889 - 1812 : Browing ) هو كثرة استخدامه للألفاظ العامية فى عصره ، فى القصائد الغنائية القصيرة ، واستعمال «المونولوج» الدرامى فى القصائد الطويلة[٨] ، أو يقال إن أدونيس ( ١٩٣٠ - ) أستطاع أن يشتق لنفسه لغة خاصة به ، وأن يكون لنفسه معجماً شعرياً واضح التميز[٩] ، أو أن لغة شعراء الأرض المحتلة فى فلسطين مختلفة عن لغة شعراء مجلة شعر فى لبنان ، فإن مثل هذه الأقوال مبنية ، فى جزء كبير منها ، على نمط الألفاظ المستخدمة بشكل بارز عند كل ممن أشرنا إليهم .

كان الشعراء الإنجليز ، قبل الحقبة الرومانسية مثلاً ، يستخدمون ألفاظاً للدلالة على أشياء صار الشعراء بعدهم يستهجنون استعمالها للدلالة على تلك الأشياء نفسها ، فكانوا يستعملون كلمة " Zephyr " (صبا) بدل كلمة " breeze "(نسيم) ، وكلمة " nymph " (حورية) بدل كلمة " girl "(بنت) ، أو يرمزون إلى الكلمة الشائعة الاستعمال بعبارة يفترض أنها تناسب الأسلوب الشعرى ، فيقولون عن الأسماك " the finny prey " (الحيوانات المزعنفة) ، وعن الطيور " the feathered choir " (جوقة الترنم المريشة) ، وعن الجرذان " whiskered vermin race " (جنس الهوام ذوات الشوارب)[١٠] .

وكان الشاعر العربى فى حقبة ماضيه يكثر من استخدام ألفاظ تصور عشقه وألمه ، وبيئته وحياته ، وفهمه لنفسه ولعالمه ، لم يعد يستعملها وهو يتحدث عن تلك الموضوعات ذاتها ، فكلمات مثل أيك ، وصال ، هجر ، نوى ، صبا ، وغيرها كثير ، لم يعد الشاعر المعاصر ميالاً إلى استخدامها . وعلى مستوى التعبير ، والصورة كذلك ، نجد كثيراً منها قد ندر استعماله فى لغة الشعر المعاصر . فتعبير مثل «تعاطينا الهوى» أو صورة مثل :

إذا مشت تتثنى عند مشيتها
كما تمايل غصن ناعم غضر[١١]

نخلص إلى القول إذن أننا نستطيع التمييز بين شاعر وآخر على مستوى الألفاظ التى يستخدمها كل منها . وتعرف الألفاظ والمفردات التى يستخدمها شاعر ما ، تشكل مرحلة أولى ومهمة فى الوقت نفسه ، فى تعرف لغته وأسلوبه . وهناك مجالات عدة يستطيع الدارس التوجه إليها فى دراسته لمفردات المعجم الشعرى ، كأن يتجه إلى تحديد ما إذا كانت مفردات الشاعر تميل إلى كونها حسية أو فكرية ذهنية ، أو يتجه إلى فحص تلك المفردات لرؤية ما إذا كانت فى معظمها فصيحة أم دخلها شىء من العامية أو التحريف ؛ ومنها أيضاً دراسة جرأة الشاعر على استخدام ألفاظ جديدة ، أو اشتقاق صيغ جديدة ؛ ومنها حصر الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر ، أو حصر أنماط «حقول» منها ، تفيد فى دراسات أخرى تقوم على حصر حقول مشابهة أو مخالفة عند شعراء آخرين ، للخروج بنتائج تفيد فى تعرف اللغة الشعرية لعصر من العصور . هذا بالإضافة إلى مجالات أخرى عدة يمكن لدراسات المعجم أن تتناولها .

وقد ارتأينا فى هذا الجزء من الدراسة أن نتتبع أنماط الألفاظ عند خليل حاوى فى ستة حقول ؛ هى :

١ - ألفاظ الجنس .
٢ - ألفاظ اللون .
٣ - ألفاظ الحيوان والطير والحشرات .
٤ - ألفاظ الخصب والبعث .
٥ - ألفاظ الجدب والموت .
٦ - الرمز .

جدول رقم « ١ »* ألفاظ الجنس**

| الجسد : الأعضاء والصفات | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| جسد | شعر | جدائل | عين | شفة | عنق | صدر | ثدى | نهد | حلمة | خصر | فخذ | ساق | بض | طرى | عاجى | ريان |
| ٢٩٧/١ | ٣٢١/١ | ١٧٧/١ | ١٥٩/١ | ٣١/١ | ٢٣٤/١ | ١١٩/١ | ٣٤/١ | ٣٩/١ | ٢٥٢/١ | ٢٠٢/١ | ٣١/١ | ٢٣٢/١ | ١٢١/١ | ٣٤٧/١ | ٢٣٤/١ | ٣٢٧/١ |
| ٣٠٠/١ | ٣٤٢/١ | | | ١٦٠/١ | ١٢٦/٣ | ٢٣٥/١ | ١٨٣/١ | ٤٠/١ | | ٢٥٣/١ | ١٢٩/٣ | ٣٤٤/١ | | ٣٥٣/١ | | |
| ٨٢/٢ | ١٢٤/٣ | | | ٢٣٤/١ | | ٢٥٣/١ | ١٨٣/١ | ١٧٧/١ | | ٣٢٥/١ | | ٣٤٤/١ | | ١٤٧/٣ | | |
| ١٢٧/٢ | | | | ٢٣٩/١ | | ٣٢٠/١ | ١٨٤/١ | ٢٣٢/١ | | | | ١٣/٣ | | | | |
| ١٢٧/٢ | | | | ٢٥٥/١ | | ٣٢٧/١ | | ٣٠١/١ | | | | ١٥١/٣ | | | | |
| ١٢٥/٣ | | | | ٦٢/٢ | | ٣٢٨/١ | | ٣٠٦/١ | | | | | | | | |
| ١٣٦/٣ | | | | ٦٤/٢ | | ٣٣٢/١ | | ٣٢١/١ | | | | | | | | |
| ١٤٧/٣ | | | | ١٢١/٢ | | | | ٣٤٦/١ | | | | | | | | |
| | | | | ٧٨/٣ | | | | ٣٥٩/١ | | | | | | | | |
| | | | | ١١٢/٣ | | | | | | | | | | | | |
| | | | | ١١٢/٣ | | | | | | | | | | | | |

* – فى هذا الجدول ، كما فى الجداول اللاحقة ، يشير الرقم الأول إلى رقم الديوان ، أما الأرقام الثانية التى تلى الخط المائل فتشير إلى رقم الصفحة التى وردت فيها الكلمة مثلاً : ٢٩٧/١ ، يعنى الرقم واحد المجلد الذى يضم دواوين الشاعر الثلاثة الأولى ، كما صدر عن دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢ . والرقم ٢٩٧ يشير إلى رقم الصفحة فى المجلد . اما الرقم «٢» قبل الخط المائل فيشير إلى ديوان «الرعد الجريح» ، رقم «٣» يشير إلى ديوان «من جحيم الكوميديا» .

** نظراً لصعوبة إيراد جميع الصيغ التى وردت عليها الكلمة عند الشاعر ، اكتفينا فى جميع الجداول بإيراد صيغة واحدة للكلمة ، فكلمة : «عرى» مثلاً جاءت على صيغ مختلفة منها : عرى ، عراة ، عريان ، تعرّى ، تعرّت ، يعرّى . . . الخ .

تكملة جدول رقم « ١ »

| المرأة : الأسماء والصفات | | | | | الفاظ الرغبة والشهوة | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| امرأة | انثى | عذراء | جارية | بغىّ | حب | شهوة | شبق | لذة | عرى | عناق | بكارة | فضّ | زنى | ضاجع | تُغوى | أنتْ |
| ٢١٠/١ | ١٥٩/١ | ٢٨/١ | ٢٢/٢ | ٤٠/١ | ٤١/١ | ٣١/١ | ١٢٧/٢ | ٣٤٧/١ | ١٢/١ | ٥٨/١ | ١١٣/١ | ١٢٣/١ | ١٧٠/١ | ١٧٠/١ | ٢٣٠/١ | ١٥٩/١ |
| ٢٣٢/١ | ٢٣٤/١ | ٣٩/١ | ١٢٧/٢ | ١١٢/١ | ٤٢/١ | ٩٢/١ | ١٣٤/٣ | ٣٥٣/١ | ١١٢/١ | ٥٩/١ | ١٨١/١ | | | ١٢٩/٣ | ٢٥٨/١ | ١٦٠/١ |
| ٣٢٣/١ | ٣٢٢/١ | ٣٩/١ | | ١٢١/١ | ٥٣/١ | ٩٤/١ | | | ١٩٩/١ | ١٤٨/٣ | ٦٤/٢ | | | | | ٣٢٣/١ |
| ٣٢٦/١ | ٣٤٦/١ | ٤٠/١ | | ٢٥/٢ | ٣٢٦/١ | ٩٤/١ | | | ٢٣٠/١ | | ٦٤/٢ | | | | | ٣٢٦/١ |
| ٣٣٣/١ | ٣٥٢/١ | ٤٠/١ | | ٢٨/٢ | ٣٢٦/١ | ٩٤/١ | | | ٢٤٦/١ | | | | | | | ٣٣٣/١ |
| ٣٦١/١ | ٣٥٤/١ | ٤٢/١ | | ١٥١/٣ | ٣٢٧/١ | ١١٠/١ | | | ٢٥٦/١ | | | | | | | ٣٤٢/١ |
| ٨٩/٣ | ١٣/٣ | ٢٣١/١ | | ١٥١/٣ | ١٣٠/٢ | ١٢٢/١ | | | ٣١٨/١ | | | | | | | ٣٦١/١ |
| | | ٨٧/٢ | | | ٨٩/٣ | ١٢٣/١ | | | ٣٢٣/١ | | | | | | | |
| | | | | | ٩٠/٣ | ١٥٩/١ | | | ٣٢٦/١ | | | | | | | |
| | | | | | | ١٦٠/١ | | | ٣٣٣/١ | | | | | | | |
| | | | | | | ١٨١/١ | | | ٣٣٦/١ | | | | | | | |
| | | | | | | ١٩٨/١ | | | ٣٣٩/١ | | | | | | | |
| | | | | | | ٣١٥/١ | | | ٣٦١/١ | | | | | | | |
| | | | | | | ٣٢٢/١ | | | ٣٢/٢ | | | | | | | |
| | | | | | | ٣٢٣/١ | | | ٧٠/٢ | | | | | | | |
| | | | | | | ٣٢٦/١ | | | ١٣٤/٣ | | | | | | | |
| | | | | | | ٣٣٣/١ | | | | | | | | | | |
| | | حورية | سبيّة | مومس | | ٣٤٢/١ | | نشوة | | | | | | | | |
| | | | | | | ٣٤٦/١ | | | | | | | | | | |
| | | ١٦١/١ | ١٢٠/١ | ١١٣/٢ | | ٣٥٢/١ | | ١٣٦/٣ | | | | | | | | |
| | | | | | | ٣٦١/١ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ٢٢/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ٤٨/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ٧٧/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ٨١/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ١٢٠/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ١٢٨/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ١٣٢/٢ | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ٥٩/٣ | | | | | | | | | | |

جدول رقم « ٢ » ألفاظ اللون

| الأسود | | | | | | | | الأبيض | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أسود | | ظلام | دجى | عتمة | فاحم | ليل | | أبيض | ضوء | شعاع | شمس | | نهار | صبح | ثلج | صقيع |
| ٤٧/١ | ٩٧/٢ | ٢٦٤/١ | ١١/١ | ١١/١ | ١١٠/١ | ٤٥/١ | ٣٢٥/١ | ١٥٣/١ | ١١/١ | ٢٥٣/١ | ٣٢/١ | ٣١٣/١ | ٢٥/١ | ٢٦/١ | ٣٣/١ | ٢٤٤/١ |
| ٤٨/١ | ١١١/٢ | ٣١٦/١ | ٨١/١ | ٤٨/١ | ٢١٣/١ | ٥٢/١ | ٣٣٩/١ | ١٥٨/١ | ١٩/١ | ٣٥٨/١ | ٥٧/١ | ٣١٨/١ | ٢٧/١ | ٢٧/١ | ٦٧/١ | ٢٤٥/١ |
| ٥٩/١ | ٢٠/٣ | ٣٤٤/١ | ٢٩٩/١ | ٦٦/١ | ٢٦٢/١ | ٧١/١ | ٣٥٢/١ | ١٥٨/١ | ٣١/١ | ١٢٩/٢ | ٧٢/١ | ٣٣٥/١ | ٧٦/١ | ٢٧/١ | ٧٩/١ | ٢٤٧/١ |
| ٧١/١ | ٩١/٣ | ٣٥٦/١ | | ٧٣/١ | ٣١٥/١ | ٨١/١ | ٣٥٤/١ | ١٧٣/١ | ٦٣/١ | | ٧٦/١ | ٣٤٤/١ | ١٧٣/١ | ٢٧/١ | ١٠٤/١ | ٢٦٣/١ |
| ٨١/١ | ٩٩/٣ | ١٢٩/٢ | | ٩٠/١ | ١١/٢ | ٨٧/١ | ٣٥٥/١ | ١٨٢/١ | ٩٧/١ | | ٧٩/١ | ٣٥٥/١ | ١٧٣/١ | ٧١/١ | ١٢٤/١ | ٧٩/٢ |
| ١٥٢/١ | | ٣٢/٣ | | ١١٣/١ | ٤٩/٢ | ٩٠/١ | ٣٥٨/١ | ٢٤٣/١ | ١٣٥/١ | | ٨١/١ | ١٤/٢ | ١٨٦/١ | ٨١/١ | ١٤٠/١ | ٤٥/٣ |
| ١٥٥/١ | | ١٠٥/٣ | | ١٣٠/١ | ٧٤/٢ | ١٠١/١ | ٣٥٩/١ | ٢٤٦/١ | ١٥٣/١ | | ٨٨/١ | ٢٣/٢ | ١٨٦/١ | ٨١/١ | ١٤٢/١ | ٩٠/٣ |
| ١٥٥/١ | | ١٥٤/٣ | | ١٥٣/١ | ٧٩/٢ | ١٠١/١ | ٢٤/٢ | ٢٤٦/١ | ١٥٤/١ | | ٨٩/١ | ٢٦/٢ | ١٨٦/١ | ٩٧/١ | ١٧٣/١ | ١٢٨/٣ |
| ٢٤٣/١ | | | | ١٦٥/١ | ١٣٣/٢ | ١١٣/١ | ٤٧/٢ | ٣٠٥/١ | ١٥٦/١ | | ٨٩/١ | ٢٨/٢ | ١٨٧/١ | ١٠٤/١ | ٢٤٤/١ | |
| ٢٤٣/١ | | | | ١٧٩/١ | ٨٨/٣ | ١١٥/١ | ٥٢/٢ | ٣٣٤/١ | ٢١٠/١ | | ٩٠/١ | ٢٩/٢ | ١٨٨/١ | ١٣٠/١ | ٢٥٣/١ | |
| ٢٥٦/١ | | | | ١٨٦/١ | ١٤٨/٣ | ١٢٣/١ | ٥٣/٢ | ٣٥٠/١ | ٢١١/١ | | ٩٤/١ | ٥٢/٢ | ١٩٥/١ | ١٤٠/١ | ٢٦٥/١ | |
| ٢٥٩/١ | | | | ٢١١/١ | | ١٤٠/١ | ٥٤/٢ | ٣٥٥/١ | ٢٢٨/١ | | ٩٨/١ | ٦٦/٢ | ٢٤٢/١ | ٢٤١/١ | ٢٦٨/١ | |
| ٢٥٩/١ | | | | ٢١٩/١ | | ١٤٠/١ | ٧٢/٢ | ٦٦/٢ | ٢٦٤/١ | | ٩٨/١ | ١٠٥/٢ | ٢٥٥/١ | ٢٤٧/١ | ٢٩٥/١ | |
| ٢٦٥/١ | | | | ٢٣٤/١ | | ١٥٥/١ | ٧٥/٢ | ٩٥/٢ | ٣٥٤/١ | | ١٠٤/١ | ١٣٣/٢ | | ٢٥٢/١ | ٣٢١/١ | |
| ٣٢٠/١ | | | | ٢٤١/١ | | ١٥٩/١ | ٧٩/٢ | ٩٥/٢ | ٨/٢ | | ١١٥/١ | ١٣٤/٢ | | ٢٥٥/١ | ٣٣٤/١ | |
| ٣٢٣/١ | | | | ٢٤١/١ | | ١٨١/١ | ٨١/٢ | ٢٠/٣ | | | ١٢٥/١ | ٣١/٣ | | ٢٦١/١ | ٣٣٩/١ | |
| ٣٢٥/١ | | | | ٢٤٢/١ | | ٢٢٧/١ | ٩٥/٢ | ٥٩/٣ | | | ١٥٦/١ | ١٤٠/٣ | | ٢٦٦/١ | ٣٣٩/١ | جليد |
| ٣٢٧/١ | | | | ٢٤٣/١ | | ٢٤٢/١ | ١٣١/٢ | ١٣٦/٣ | | | ١٥٨/١ | ١٤٤/٣ | | ٣٠٦/١ | ٣٥٢/١ | |
| ٣٣٣/١ | | | | ٢٥٩/١ | | ٢٤٢/١ | ١٣٤/٢ | | | | ١٦١/١ | | | ٣٤٠/١ | ٣٥٤/١ | ٨٧/١ |
| ٣٣٧/١ | | | | ٢٦٠/١ | | ٢٥٦/١ | ١١/٣ | | | | ١٦٣/١ | | | ١١/٢ | ٣٥٥/١ | ٩٠/١ |
| ٣٤٩/١ | | | | ٢٦٤/١ | | ٢٥٦/١ | ٢٦/٣ | | | | ١٨١/١ | | | ٢٥/٢ | ١٠٢/٢ | ٩١/١ |
| ٣٥٠/١ | | | | ٣٠٤/١ | | ٢٥٧/١ | | | | | ١٩٩/١ | | | ٢٦/٢ | ٩٦/٣ | ٩٣/١ |
| ٣٦١/١ | | | | ٣١٧/١ | | ٢٥٩/١ | | | | | ٢٠٢/١ | | | ١٣٢/٣ | ١٣١/٣ | ٩٤/١ |
| ٢٠/٢ | | | | ٣١٧/١ | | ٢٧٩/١ | | | | | ٢٣٥/١ | | | | ١٤٦/٣ | ١٠٣/١ |
| ٣٢/٢ | | | | ٣١٨/١ | | ٢٨٠/١ | | | | | ٢٤٨/١ | | | | ١٤٩/٣ | ١٣٨/١ |
| ٥٦/٢ | | | | ٣١٨/١ | | ٣٠٤/١ | | | | | ٢٤٩/١ | | | | | |
| ٦٨/٢ | | | | ٣١٨/١ | | ٣١٣/١ | | | | | ٢٦٦/١ | | | | | |
| ٩٥/٢ | | | | ٤٧/٢ | | ٣٢١/١ | | | | | ٢٨٣/١ | | | | | |

تكملة جدول رقم « ٢ » : ألفاظ اللون

| الأحمر | | | | | | | الرمادى | | | الأزرق | | الأخضر | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أحمر | جرح | دم | | جمر | نار | | رماد | ضباب | دخان | أزرق | بحر | أخضر | ربيع | ورد | ريحان | مرج |
| ٣١/١ | ٥٩/١ | ٢٧/١ | ٣٠٥/١ | ٥٩/١ | ٨٢/١ | ٣٢٩/١ | ١٥/١ | ٣١/١ | ١٥٢/١ | ١١/١ | ١١/١ | ٥٩/١ | ٩٥/١ | ٢٥/١ | ٢٥/١ | ١٠٤/١ |
| ٨٢/١ | ٥٩/١ | ٢٧/١ | ١٣/٢ | ٨٢/١ | ٩٦/١ | ٣٣٦/١ | ١٦/١ | ١١٠/١ | ١٦٤/١ | ١٩/١ | ١٠٩/١ | ٥٩/١ | ٢٤٤/١ | ١١٢/١ | ٣٣/١ | ١٠٤/١ |
| ١١١/١ | ٥٩/١ | ٥٩/١ | ١٤/٢ | ٩١/١ | ٩٦/١ | ٢٣/٢ | ٨١/١ | ٢١٢/١ | ١٦٤/١ | ٥٣/١ | ١٣٧/١ | ٧٤/١ | ٢٤٦/١ | ١٢٨/١ | ٥٣/١ | ١٠٥/١ |
| ١٥٦/١ | ٥٩/١ | ٦٣/١ | ١٥/٢ | ٩٢/١ | ٩٦/١ | ٢٣/٢ | ٨١/١ | ٢١٤/١ | ٢١٣/١ | ٥٧/١ | ١٣٨/١ | ٩٤/١ | ٢٨٣/١ | ١٥٨/١ | ٥٩/١ | ٢٠٣/١ |
| ٢٣٤/١ | ٢٤٦/١ | ٧٣/١ | ٦٩/٢ | ١١٠/١ | ٩٧/١ | ٧٠/٢ | ٩٦/١ | ٢١٧/١ | ٢٦٢/١ | ١١٣/١ | ١٨٢/١ | ٩٧/١ | ٣١٦/١ | ١٧٣/١ | ١٢٥/١ | ٢١٤/١ |
| ٢٦٨/١ | ٣٢٨/١ | ٩٥/١ | ٨٦/٢ | ١٢٥/١ | ١١٣/١ | ٨٦/٢ | ١١٩/١ | ٢١٧/١ | ٢٦٧/١ | ٣٥٤/١ | ١٩٩/١ | ١٦٣/١ | ٧٩/٢ | ١٨٣/١ | ٢٩٧/١ | ٢٥١/١ |
| ٢٧٩/١ | ٣٣١/١ | ٩٥/١ | ١١٢/٢ | ١٤١/١ | ١١٣/١ | ٩٨/٢ | ١٢٠/١ | ٢١٨/١ | ٢٦٨/١ | ٢٩/٣ | ٢١٤/١ | ٢١٤/١ | ١١١/٢ | ٣٢٥/١ | ٥٠/٣ | ٢٥٤/١ |
| ٢٨٥/١ | ٣٣٢/١ | ١٠٥/١ | ١٣٣/٢ | ١٤٢/١ | ١١٩/١ | ٩٨/٢ | ١٢٤/١ | ٢١٨/١ | ٢٦٩/١ | | ٢٢٧/١ | ٢٢٣/١ | ٤٥/٣ | ٣٤٨/١ | | ٢٦٢/١ |
| ٢٩٦/١ | ٣٣٣/١ | ١١٤/١ | ١٣٠/٣ | ١٥٥/١ | ١٢٠/١ | ١٢٤/٢ | ١٣٨/١ | ٢٨٣/١ | ٣٠٠/١ | | ٢٤٣/١ | ٢٢٣/١ | ١٢٧/٣ | ٣٤٩/١ | | ٩٦/٣ |
| ٢٩٩/١ | ٣٣٤/١ | ١٢٥/١ | | ٢٠٧/١ | ١٢٠/١ | ٢٥/٣ | ١٤٠/١ | ٣٥٨/١ | ٣٣٦/١ | | ٢٤٦/١ | ٢٤٤/١ | | ٨٤/٢ | | |
| ٣٠١/١ | ٣٤٥/١ | ١٧٠/١ | | ٢٠٨/١ | ١٢٢/١ | ٢٥/٣ | ١٤٠/١ | ٢٠/٢ | ٣٣٨/١ | | ٢٤٩/١ | ٢٤٥/١ | | ٩٤/٢ | | |
| ٣١٤/١ | ٣٤٥/١ | ١٧٢/١ | | ٢٠٨/١ | ١٢٣/١ | ٣٠/٣ | ١٤٠/١ | ٢٠/٢ | ٣٤٥/١ | | ٢٥٢/١ | ٢٥٠/١ | | | | |
| ٣٢٥/١ | ٨/٢ | ١٧٣/١ | | ٢٤٨/١ | ١٥١/١ | | ٢٩٩/١ | ٢١/٢ | ١١/٢ | | ٢٥٧/١ | ٢٦٥/١ | | | | |
| ٣٣٠/١ | ٨/٢ | ٢٠٢/١ | | ٢٦٢/١ | ١٥٢/١ | | ٣١٣/١ | ٢٩/٢ | ٧٤/٢ | | ٢٦٧/١ | ٢٦٩/١ | | | | |
| ٣٤٩/١ | ٥٢/٢ | ٢٠٣/١ | | ٢٨٤/١ | ٢٠٢/١ | | ٣٣٥/١ | ٣٠/٢ | ١٣٣/٢ | | ٢٨٠/١ | ٢٨٤/١ | | | | |
| ٣٤٩/١ | ٥٣/٢ | ٢٠٨/١ | | ٢٩٥/١ | ٢٠٥/١ | | ٣٤٠/١ | ٣٤/٢ | ٢٥/٣ | | ٢٨٢/١ | ٢٩٥/١ | | | | |
| ٧١/٢ | ٥٦/٢ | ٢٢٤/١ | | ٢٤/٢ | ٢٠٥/١ | | ١٠/٢ | ١٢٥/٢ | | | ٢٨٧/١ | ٣٢٤/١ | | | | |
| ٩٤/٢ | ٧٢/٢ | ٢٣٤/١ | | ٤٩/٢ | ٢٣٠/١ | | ١٥٤/٣ | ١٣٣/٢ | | | ٢٩٧/١ | ٣٢٥/١ | | | | |
| ١٥٤/٣ | ٧٩/٢ | ٢٣٤/١ | | ٥٢/٢ | ٢٤٨/١ | | | | | | ٣٤٨/١ | ٣٣٥/١ | | | | |
| | ١١٠/٢ | ٢٣٥/١ | | ٦٤/٢ | ٢٦٢/١ | | | | | | ١٩/٢ | ٣٥٦/١ | | | | |
| | ١١٥/٢ | ٢٣٨/١ | | ٨٥/٢ | ٢٦٨/١ | | | | | | ١٤١/٣ | ٥٨/٢ | | | | |
| | ١١/٣ | ٢٤٥/١ | | ١٠٢/٢ | ٢٨٣/١ | | | | | | ١٤٩/٣ | ٧٩/٢ | | | | |
| | ١٢٤/٣ | ٢٥٠/١ | | ١٠٢/٢ | ٣٠١/١ | | | | | | ١٤٩/٣ | ٩٦/٢ | | | | |
| | | ٢٨٠/١ | | ١١٢/٣ | ٣١٣/١ | | | | | | | ١٠٥/٢ | | | | |
| | | ٢٨٤/١ | | ١٣٠/٣ | ٣١٨/١ | | | | | | | ١١٩/٢ | | | | |
| | | ٢٩٥/١ | | ١٤٧/٣ | ٣١٨/١ | | | | | | | ١٣٢/٣ | | | | |
| | | ٢٩٨/١ | | ١٤٨/٣ | ٣٢٠/١ | | | | | | | | | | | |
| | | ٣٠٠/١ | | | ٣٢٠/١ | | | | | | | | | | | |

جدول رقم « ٣ » : ألفاظ الحيوان والطير والحشرات

ألفاظ الحيوان

| وحش | ثعلب | ذئب | أسد | نمر | دب | وعل | خيل | جمل | كلب | فأر | خفاش | أخطبوط | حوت | تمساح | حرباء | أفعى/حية |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٢٢/١<br>٢٨/١<br>١٢٩/١ | ٢٨/١<br>١٢٥/١<br>٩٦/٢<br>١١٦/٢ | ٤٥/١<br>٤٥/١<br>٩١/١<br>١٥٩/١<br>٢٦١/١<br>٩٦/٢<br>١٢/٣<br>١٤٥/٣<br>١٥٢/٣ | ١٢٥/٢ | ٢٣٤/١<br>٣٢٢/١<br>١٢٤/٣ | ١٢٨/١ | ٢٩٦/١<br>٢٩٦/١<br>٢٩٦/١<br>٢٩٧/١<br>١٢٧/٢<br>١٢٨/٢<br>١٨/٣<br>١٢٨/٣ | ٢٩٧/١<br>٣٣٦/١<br>٢٦/٢<br>٦٥/٢<br>٩٣/٢<br>٩٥/٢<br>١٠٨/٢<br>٨٦/٣ | ١٧٦/١ | ٤٥/١<br>٣٠٠/١<br>٣٠٣/١<br>٢٥/٣<br>٢٥/٣<br>٢٦/٣<br>٢٧/٣<br>٣٢/٣<br>٥٩/٣ | ٧٤/١<br>١٢٢/١<br>١٣/٣ | ٦٧/١<br>٨١/١<br>١٢٠/١<br>١٣٦/١<br>٢٩/٣ | ٢١٩/١<br>٤٧/٢ | ٦٤/١<br>٨٣/١<br>٢٥٧/١ | ١٥٩/١<br>١٦٢/١<br>٢٦٦/١<br>٢٦٨/١ | ١١٢/١ | ١١١/١<br>١٦١/١<br>٢١٩/١<br>٢٣١/١<br>٢٣٤/١<br>٢٣٩/١<br>٢٤٠/١<br>٢٥٣/١<br>٣١٧/١<br>٣٣٤/١<br>٣٤٣/١<br>٣٤٨/١<br>٣٦٠/١<br>٣٦١/١<br>٣٦١/١<br>٩/٢<br>٨١/٣<br>١٣٠/٣<br>١٣٣/٣ |

| الطير | | | | | | | | الحشرات | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| السلوى | نسر | حمام | عصفور | طاووس | عقاب | غراب | بومة | فراشة | جراد | عنكبوت | ذباب | قمل | علق | عقرب |
| ٢٨٢/١<br>٢٨٤/١<br>٢٨٧/١ | ١٣٦/١<br>٦٦/٣ | ١٠٣/٣ | ١٠٤/١<br>٣٤٨/١ | ٢٨٢/١ | ١٠٢/٢<br>١١١/٢ | ٣٣/١<br>٣٠٠/١<br>٣٥١/١<br>١١٢/٢<br>١١٦/٢<br>١١٧/٢ | ٣٤/١<br>٨١/١<br>١٤١/١<br>١٤١/١<br>٢٣١/١<br>٣٢/٢<br>٣٢/٢<br>٣٣/٢<br>١٥/٣ | ٢٠٣/١<br>٩٦/٢ | ٣٣٥/١<br>٣٣٦/١ | ٤٧/١<br>٦٧/١<br>٧٤/١<br>٨١/٣<br>٨٢/٣<br>٨٢/٣ | ٤٥/١<br>١٥٩/١<br>٦٠/٣<br>٩٦/٣ | ١٢٢/١ | ١٥٩/١ | ٢٨٧/١<br>١١٥/٣ |

جدول رقم « ٤ » : ألفاظ الموت والجدب .

| مـوت | | | | قبر | حفرة | لحد | نعش | تابوت | كفن | جنازة | جثث | قتلى | أشلاء | رمة | حريق | حمّى |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١١/١ | ٧٩/١ | ١٧٣/١ | ٣٤١/١ | ٤٧/١ | ٣٢٠/١ | ١٥٤/٣ | ٣٩/١ | ٩/٣ | ١١/١ | ٥٧/١ | ٩٢/١ | ٨٢/١ | ٧٤/١ | ٥٧/١ | ١١/١ | ١٦/١ |
| ١٢/١ | ٧٩/١ | ١٧٤/١ | ٣٤٧/١ | ٨٣/١ | ٣٢١/١ | | ٤١/١ | | ١٧/١ | ٥٩/١ | ٢٦/٣ | ١١٥/٢ | ٣٢٨/١ | ٧٤/١ | ١٥/١ | ٣١/١ |
| ١٣/١ | ٧٩/١ | ١٧٥/١ | ٣٤٨/١ | ٨٣/١ | ٣٢٣/١ | | ٤٢/١ | | ١٩/١ | ١٧٤/١ | ٢٧/٣ | ٩/٣ | ٣٢٨/١ | | ١٩/١ | ٣٢/١ |
| ١٥/١ | ٨٠/١ | ١٨٨/١ | ٣٤٩/١ | ٨٩/١ | ٣٢٧/١ | | ٣٣٦/١ | | ٢٢٩/١ | ١١/٢ | ٣٢/٣ | | ٢٤/٢ | | ٨٢/١ | ٣٥/١ |
| ١٧/١ | ٨٣/١ | ١٩٥/١ | ٣٥٠/١ | ٩٤/١ | ٣٣٣/١ | | | | ٢٤٦/١ | ١١/٢ | | | ٩/٣ | | ١٢٥/١ | ٤٦/١ |
| ١٨/١ | ٨٤/١ | ٢٠٩/١ | ٣٥٣/١ | ١٠٢/١ | ٣٦٠/١ | | | | ١٠/٢ | ١٣١/٢ | | | | | ١٣٠/١ | ٥٩/١ |
| ١٩/١ | ٨٧/١ | ٢١٨/١ | ٣٥٩/١ | ١٠٣/١ | ٣٦١/١ | | | | ٩/٣ | ٩/٣ | | | | | ١٣٩/١ | ٦٤/١ |
| ١٩/١ | ٨٧/١ | ٢٢٣/١ | ٣٦١/١ | ١١٣/١ | | | | | | | | | | | ٢٣٨/١ | ٦٨/١ |
| ١٩/١ | ٨٨/١ | ٢٣٤/١ | ٣٦١/١ | ١١٥/١ | | | | | | | | | | | ٢٠/٢ | ٧٣/١ |
| ١٩/١ | ٨٨/١ | ٢٨٠/١ | ٩/٢ | ٣١٦/١ | | | | | | | | | | | ١١٩/٢ | ٧٨/١ |
| ١٩/١ | ٨٩/١ | ٢٨٦/١ | ١٠/٢ | ٣٤٠/١ | | | | | | | | | | | ٥٧/٣ | ٩٥/١ |
| ١٩/١ | ٩٠/١ | ٣٠١/١ | ٢٤/٢ | ١٠/٢ | | | | | | | | | | | ٥٧/٣ | ٢٠١/١ |
| ١٩/١ | ٩١/١ | ٣٠٤/١ | ٣٣/٢ | ٤٨/٢ | | | | | | | | | | | ٥٧/٣ | ٢٠٣/١ |
| ١٩/١ | ٩١/١ | ٣٠٥/١ | ١٠٠/٢ | ١١١/٢ | | | | | | | | | | | ٥٧/٣ | ٢٠٥/١ |
| ٢٣/١ | ٩٢/١ | ٣١٤/١ | ١٠٠/٢ | ١١٢/٢ | | | | | | | | | | | ٥٧/٣ | ٢٠٩/١ |
| ٢٦/١ | ٩٣/١ | ٣١٥/١ | ١٠١/٢ | ١١٢/٢ | | | | | | | | | | | ٥٨/٣ | ٢١٢/١ |
| ٢٧/١ | ٩٣/١ | ٣١٨/١ | ١٢٤/٢ | | | | | | | | | | | عظام | ٦٠/٣ | ٢١٩/١ |
| ٣٥/١ | ٩٣/١ | ٣٢٠/١ | ١١/٣ | | | | | | | | | | | | ٧٥/٣ | ٢٢٢/١ |
| ٤٧/١ | ٩٥/١ | ٣٢١/١ | ٢٦/٣ | | | | | | | | | | | ٧٤/١ | ١٣٦/٣ | ٢٣٤/١ |
| ٤٨/١ | ٩٥/١ | ٣٢٣/١ | ٢٦/٣ | | | | | | | | | | | ٧٥/١ | | ٣٠٤/١ |
| ٥٣/١ | ٩٦/١ | ٣٢٤/١ | ٢٧/٣ | | | | | | | | | | | | | ٣١٣/١ |
| ٦٣/١ | ١٠٢/١ | ٣٢٥/١ | ٢٧/٣ | | | | | | | | | | | | | ٣١٦/١ |
| ٦٤/١ | ١٠٣/١ | ٣٢٥/١ | ٣٢/٣ | | | | | | | | | | | | | ٣١٧/١ |
| ٦٤/١ | ١٠٥/١ | ٣٢٦/١ | ٣٢/٣ | | | | | | | | | | | | | ٣١٨/١ |
| ٦٥/١ | ١٢٣/١ | ٣٢٧/١ | | | | | | | | | | | | | | ٣٢٨/١ |
| ٦٨/١ | ١٢٣/١ | ٣٢٩/١ | | | | | | | | | | | | | | ٣٣٧/١ |
| ٦٨/١ | ١٢٧/١ | ٣٣٣/١ | | | | | | | | | | | | | | ٣٤٢/١ |
| ٦٨/١ | ١٢٧/١ | ٣٣٥/١ | | | | | | | | | | | | | | ٣٥٦/١ |
| ٧٤/١ | ١٣٥/١ | ٣٣٦/١ | | | | | | | | | | | | | | |
| ٧٥/١ | ١٧٢/١ | ٣٤١/١ | | | | | | | | | | | | | | |

تكملة جدول رقم « ٤ » : ألفاظ الموت والجدب

| يحتضر | انتحار | حشرجات | مشلول | سجن | جحيم | جفاف | يباس | عقم | بوار | دمار | أنقاض | خراب | قفار | كهف |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦٣/١ | ٢٦/١ | ١٦/١ | ٢٨/١ | ٥٨/١ | ٢٦/١ | ٢٥٩/١ | ٤٥/٣ | ٩٠/١ | ٧٢/١ | ٢٣٨/١ | ٤٥/١ | ٤٥/١ | ٣٣٨/١ | ٦٨/١ |
| | | ٤٥/١ | ٤٧/١ | ٧١/١ | ٥٨/١ | ١٢٢/٢ | | | ٢٤١/١ | ١٢٠/٢ | ٩٢/١ | ٣٠٣/١ | | ٢٨٦/١ |
| | | ٦٤/١ | | ٧٣/١ | ٦٤/١ | | | | ٢٤٤/١ | | | ٣٥٧/١ | | ٢٨٧/١ |
| | | | | ٧٣/١ | ٦٥/١ | | | | ٨٠/٢ | | | ٧٢/٢ | | ٢٨٨/١ |
| | | | | ٧٣/١ | ٢٣/٢ | | | | ١٢٧/٣ | | | ١١٢/٢ | | ٣٠٢/١ |
| | | | | ٧٤/١ | | | | | | | | | | ٣٠٣/١ |
| | | | | ٧٦/١ | | | | | | | | | | ٣٠٤/١ |
| | | | | ١٩٨/١ | | | | | | | | | | ١٤/٢ |

| صحراء | | هجير | قفار | كلس | ملح | سموم | صقيع | جليد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٢٢/١ | ٣٢١/١ | ٦٧/١ | ٣٣٨/١ | ٢٤١/١ | ٨٢/١ | ٢٦/١ | | انظر جدول رقم « ٢ » |
| ٢٤/١ | ٣٢٢/١ | ٣٤٦/١ | | ٢٤٢/١ | ٨٣/١ | ٢٦/١ | | |
| ٣٤/١ | ٣٣٩/١ | ٩٥/٣ | | ٢٤٤/١ | ٩٧/١ | ٨٢/١ | | |
| ٤٢/١ | ٣٤٤/١ | | | ٣١٥/١ | ١٩٩/١ | ٢٣٣/١ | | |
| ٨٠/١ | ٣٥٦/١ | | | | ٢٣١/١ | ٢٣٨/١ | | |
| ٨٣/١ | ٧/٢ | | | | ٢٤٢/١ | ٢٤٥/١ | | |
| ٩٠/١ | ٧/٢ | | | | ٢٤٤/١ | ٢٣/٢ | | |
| ٩١/١ | ٧/٢ | | | | ٣١٥/١ | ١٣٤/٢ | | |
| ٩٣/١ | ١٢/٢ | | | | | ١٣٤/٢ | | |
| ١٣٨/١ | ١٢/٢ | | | | | | | |
| ١٦٢/١ | ١٥/٢ | | | | | | | |
| ٢٢٧/١ | ٢٢/٢ | | | | | | | |
| ٢٤١/١ | ٥٩/٢ | | | | | | | |
| ٢٤٤/١ | ٦٤/٢ | | | | | | | |
| ٢٧٩/١ | ١٠٦/٢ | | | | | | | |
| ٢٨٧/١ | ١٠٨/٢ | | | | | | | |

جدول رقم « ٥ » : ألفاظ الخصب والحياة*

| خصب | حصاد | بذار | كروم | حقول | بيادر | سنبل | ماء | ينبوع | أمطار | سيل | نهر | شلال | خبز | عسل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١٤/١ | ٨٩/١ | ٧٢/١ | ١٨١/١ | ١٣٥/١ | ٢٥٤/١ | ٣٣٥/١ | ١٨٢/١ | ٣٩/١ | ٢٤١/١ | ٨٢/١ | ١٦٠/١ | ١٧٦/١ | ١٢٦/١ | ١٨٣/١ |
| ٧٢/١ | ٨٩/١ | ٩٤/١ | ١٨١/١ | ١٤٢/١ | ٢٩٨/١ | ٣٣٦/١ | ٢١٤/١ | ٤٠/١ | ٢٦٩/١ | ٢٦٩/١ | ٢٣٤/١ | ٢٥٢/١ | ٢٤٨/١ | ١٨٤/١ |
| ٨٩/١ | ٩٠/١ | ٦٩/٣ | ٢٣٢/١ | ٢٥١/١ | ٣٢٦/١ | | ٢١٦/١ | ١٠٤/١ | ٨١/٢ | ٢٦/٢ | ٢٦٨/١ | ٢٧٠/١ | | ٢٣٩/١ |
| ٩٨/١ | ٩٤/١ | | ٢٥١/١ | ٢٨٧/١ | | | ٢١٦/١ | ١٣٠/١ | | ٢٦/٢ | ٣٥٨/١ | ٧٠/٢ | | |
| ٩٨/١ | ٩٨/١ | | ٢٦٣/١ | ٢٩٦/١ | | | ٢١٦/١ | ١٥٨/١ | | ٧٠/٢ | ١١/٢ | | | |
| ١٣٠/١ | ٩٨/١ | | ٢٦٨/١ | | | | | ٢٥١/١ | | ٨٦/٣ | ٢٦/٢ | | | |
| ١٧٥/١ | ١٣٥/١ | | ١٣٥/٢ | | | | | ٢٥٣/١ | | | | | | |
| ٢٢٤/١ | ١٣٥/١ | | | | | | | ٣٣٢/١ | | | | | | |
| ٢٣١/١ | ١٤٢/١ | | | | | | | ٦٠/٢ | | | | | | |
| ٢٣٢/١ | ١٤٢/١ | | | | | | | ٦٩/٢ | | | | | | |
| ٢٦٢/١ | ١٨٤/١ | | | | | | | ١٠٦/٢ | | | | | | |
| ٢٦٥/١ | ٢٩٨/١ | | | | | | | ٣١/٣ | | | | | | |
| ٢٨٤/١ | ٣٢٦/١ | | | | | | | ٧٠/٣ | | | | | | |
| ٣٠٥/١ | ٦٩/٢ | | | | | | | ١٤١/٣ | | | | | | |
| ٣٣٥/١ | | | | | | | | | | | | | | |
| ٣٣٦/١ | | | | | | | | | | | | | | |
| ٦٥/٢ | | غلّة | | | | | | | غيث | | | | زاد | المن والسلوى |
| ٨٠/٢ | | | | | | | | | | | | | | |
| | | ٨٨/١ | | | | | | | ٩٤/١ | | | | ١٣٥/١ | ٢٨٢/١ |
| | | ٩٤/١ | | | | | | | | | | | | ٢٨٤/١ |
| | | | | | | | | | | | | | | ٢٨٧/١ |

* هناك ألفاظ أخرى تدخل ضمن هذا الحقل لم يتضمنها الجدول ، رغبة منا فى عدم تكرارها ، حيث تضمنتها الجداول الأخرى ، مثل ، صبح ، أخضر ، ربيع ورد ، مرج تموز بعل وغيرها ، ويمكن للدارس الرجوع إليها فى تلك الجداول .

جدول رقم « ٦ » : ألفاظ الرمز

| تموز | بعل | نيسان | العنقاء | تنين | غول | إبليس | شيطان | جن | | سندباد | شهرزاد | طوفان | أيوب | صالح | ثمود | الخضر |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٨٩/١ | ٨٩/١ | ١٠٥/١ | ٩٦/١ | ١٢٦/١ | ١٦/١ | ٢٥/٣ | ١٨٦/١ | ٢٣/١ | ٢٩/٣ | ٢٢٥/١ | ١١٩/١ | ١٢٢/١ | ١١٩/١ | ٩١/٢ | ٩١/٢ | ١٣٠/١ |
| ٩٠/١ | ٩٤/١ | ٢١٤/١ | | ١٢٨/١ | ١٧/١ | ٢٥/٣ | ٢٢٨/١ | ١٠١/١ | ٦٤/٣ | | | | | | | |
| ٩٤/١ | ١٢٣/١ | ٥٠/٢ | | ٣٢٨/١ | ١٢٦/١ | ٢٧/٣ | ٢٧٠/١ | ١٥٢/١ | ١٢٥/٣ | | | | | | | |
| ٩٨/١ | ١٢٣/١ | | | ٣٤٧/١ | ١٢٨/١ | ٢٧/٣ | | ١٥٣/١ | ١٥٤/٣ | | | | | | | |
| ٩٨/١ | ٢٣١/١ | | | | ٢٢٨/١ | ٢٨/٣ | | ١٦٥/١ | | | | | | | | |
| | ٢٦٢/١ | | | | ٢٦٠/١ | ٣٠/٣ | | ١٨٦/١ | | | | | | | | |
| | | | | | ٢٧٠/١ | ٣٠/٣ | | ٢٠٠/١ | | | | | | | | |
| | | | | | ٣١٧/١ | ٣٢/٣ | | ٢٥٦/١ | | | | | | | | |
| | | | | | ٣١٩/١ | | | ٢٨٢/١ | | | | | | | | |
| | | | | | ١٢/٣ | | | ٢٨٤/١ | | | | | | | | |
| | | | | | ٨٦/٣ | | | ٢٨٧/١ | | | | | | | | |
| | | | | | | | | ٣٣٠/١ | | | | | | | | |
| | | | | | | | | ٣٤٨/١ | | | | | | | | |

| الصليب | | المسيح | الناصري | جلجلة | المغارة | النجم | لعازر | سدوم |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٢٢/١ | ٣٠٢/١ | ١٣/٢. | ١٢٩/١ | ١٨٤/١ | ١٠٩/١ | ١٠٩/١ | ٣٠٧/١ | ٧٧/١ |
| ٢٤/١ | ٣٠٢/١ | ١٣/٢ | ٣١٥/١ | ٢٦٩/١ | ١١٠/١ | ١٠٩/١ | | ١١٧/١ |
| ٢٧/١ | ٣٠٣/١ | ٨٣/٢ | ٣١٦/١ | ٣٤٥/١ | ١١٠/١ | ١١٠/١ | | ١٢٢/١ |
| ٦٦/١ | ٣٤٥/١ | | ٣٤٥/١ | | ١١١/١ | ١١٠/١ | | ٢٣١/١ |
| ١٠٣/١ | | | ٣٤٩/١ | | ١١٥/١ | | | ٩/٢ |
| ١٠٥/١ | | | | | ١١٦/١ | | | ٥٥/٣ |
| ١٣٩/١ | | | | | | | | |
| ١٤٠/١ | | | | | | | | |
| ١٨٤/١ | | | | | | | | |
| ١٨٤/١ | | | | | | | | |
| ٢٠٧/١ | | | | | | | | |

إن النظرة المتفحصة فى جدول ألفاظ الجنس ( جدول رقم « ١ » ) من شأنها أن تعزز مجموعة من الملاحظات يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ ـ تتدرج هذه الألفاظ فى أنماط أربعة يمكن تحديدها فيما يأتى :

أ ـ ألفاظ تحمل دلالة سلبية فى ذاتها ، أو قل تحمل دلالة كريهة نابعة من اللفظ ذاته ، دون الحاجة لأن تقترن بألفاظ أخرى مصاحبة لكى تتحدد هذه الدلالة السلبية أو الدلالة الكريهة . ومن هذه الألفاظ : بغى ، مومس ، زنى . . . إلخ .

ب ـ ألفاظ تحتاج إلى مصاحبات لكى تنزاح دلالتها إلى دلالة سلبية ، مثل : عار امرأة ، امرأة لم تغتسل ، « قبل أن تنشق فى الفخذين هاوية الصديد المنتنة»[١٢] .

جـ ـ ألفاظ ذات دلالة إيجابية ، أو قل ذات لون مفرح ، تقف على طرف نقيض للنمطين السابقين ؛ مثل : شفاه ، بض ، حب ، عناق . . إلخ .

د ـ ألفاظ جرّدت من الدلالة الجنسية فى بعض القصائد ، وانزاحت دلالتها إلى دلالة أخرى غير جنسية فى السياق الذى وردت فيه ، وإن كانت هذه الألفاظ قد جاءت أقل منها فى الأنماط السابقة ، ومنها :

شهوة[١٣] ، الشفاه[١٤] ، ضاجعت[١٥] ، يتشهى[١٦] .

ـ اتخاذ الطبيعة صفات الأنثى فى تشهيها للذكر ، مكتسبة بذلك كثيراً من المشاعر والرغبات التى تنزع إليها الأنثى فى مجال الجنس . وتفسير ذلك أن الطبيعة عند عدد كبير من الشعراء المعاصرين أصبحت تتخذ صورة الأنثى فى رغبتها فى الذكر لتحقيق عودة الخصب إليها واستمرار الحياة عليها من خلال استحضار أساطير آلهة النبات :

لها بعل إلهى قديم
طالما حنت إليه عبر ليل العقم
أنثى وإلهة
فضّها البعل ورواها
فخصت بالرجال الآلهة[١٧] .

٣ ـ تراجع الألفاظ الرومانسية أو الألفاظ الحالمة المتعلقة بالجنس ، أو ما يمكن أن يطلق عليه ألفاظ « شهوة الروح » ، مثل « حب » و«عناق» و«قبلة» ولقاء» وغيرها ، وبروز الألفاظ التى تتمثل فيها « حيوانية الرغبة » و « شهوة الجسد » ، مثل « عرّى » و « ضاجع » و«نهد» أو«ثدى» و «فخذ» أو «ساق» و «شهوة» . . . إلخ .

وقد أطلق بعض الدارسين على مثل هذه الألفاظ ألفاظ « الابتذال » أو الألفاظ « الصفيقة »[١٨] . وربما يكون من الجدير بالذكر أن نعرض إلى ما أورده الدكتور أحمد بسام ساعى ، فى معرض حديثه عن كثرة شيوع ألفاظ الجنس البذيئة فى شعر كثير من الشعراء المعاصرين ، حيث يقول[١٩] :

« وكان من الطبيعى أن يطفو على سطح الشعر عيب آخر من عيوب الواقعية اللغوية ، وهو البذاءة وألفاظ الجنس . لقد كانت البذاءة فى تراثنا القديم نابعة غالباً من بساطة نفوس أهل الصحراء وصدق طويتهم وصراحة أخلاقهم التى تشبه صراحة الصحراء فى انفتاحها وانكشافها . ولكنّ البذاءة عند شعرائنا المعاصرين هى بذاءة تمرد وثورة . . .وقد يفسر بعضهم هذه الظاهرة لا بأنها ثورة على الكبت ، بل بأنها تعبير عن هذا الكبت ، وتأكيد له » .

إن غرضنا من هذا الاقتباس يتمثل فى جانبين :

١ ـ تأكيد وجود الظاهرة فى الشعر العربى المعاصر ، بشكل عام ، ومن ثم فى معجم خليل حاوى .

٢ ـ مساءلة الرأى الذى يرى أن شيوع هذه الظاهرة فى الشعر ينبغى أن يعدّ عيباً وقعت فيه الواقعية اللغوية المعاصرة .

ولا يخفى على الدارس أن شيوع ألفاظ الجنس الحسّية ليس مقصوراً على الشعر ؛ فهى شائعة أيضا فى فنون الأدب الأخرى من قصة ورواية[٢٠] ومسرحية . كذلك فإن عدداً من الشعراء ممن لم تكن هذه الألفاظ واردة فى معجمهم الشعرى فى مرحلة سابقة ، قد أخذت تبرز فى معجمهم فى مرحلة لاحقه . والأمثلة على ذلك لا تعوز الدارس . وربما يكون شعر محمود درويش وما أصبح عليه فى نهاية السبعينيات وفى الثمانينيات مثالاً جيداً . فتش مثلاً عن ألفاظ وتعابير كهذه فى شعره فى حقبة الستينيات ، فإنك لا تجد لها أثرا :

حبيبى ، أخاف سكوت يديك
فحك دمى كى تنام الفرس
حبيبى ، تطير إناث الطيور إليك
فخذنى أنا زوجة أو نفس
حبيبى سأبقى لديك
ليكبر فستق صدرى لديك
ويجتثنى من خطاك الحرس[٢١]

وإذا كان من واجبنا أن نثير هذا التساؤل : لم كان شيوع مثل هذه الألفاظ ؟ فإن من واجبنا أيضا ـ إنصافاً للحقيقة ـ ألا نكتفى بردّه إلى تعلق الشاعر المعاصر ، أو الكاتب المعاصر ، بواقعيته ، أو إلى الكبت الذى يعانيه . أذكر قبل سنوات أن هذا الموضوع : شيوع ألفاظ الجنس الحسية ، وصور الجنس الحادة فى أدبنا المعاصر ، كان يشغل بال الشاعر العراقى المغترب صلاح نيازى ، وكان ذات مرة قد اقترح على كاتب هذه الدراسة ، فى لندن ، أن ينظر فيه ويدرسه دراسة متقصية . وأورد للحقيقة ، هنا أيضاً ، أن كل تلك العوامل التى ذكرتها آنفاً ، وذكرها أكثر من دارس ، كانت مما أورده صلاح نيازى لى حينذاك . وهى تشكل ، بلا شك ، أسباباً جوهرية لا يمكن إنكارها لشيوع هذه الظاهرة فى لغة الأدب العربى المعاصر . لكنّ السبب الأقوى ـ فيما نظن ـ هو هذه السلسلة المتصلة الحلقات من الإحباطات السياسية والفكرية التى يعيشها الأديب العربى المعاصر . وكأنى بهذا الأديب ، شاعراً كان أو ناثراً ، وهو يشاهد بأم عينيه التراجعات الفكرية والسياسية الهائلة لأمته ، يرتد إلى الجنس ؛ إلى الأنثى ، مجرداً من رومانسيته ؛ مجرداً من مثاليته ؛ يتعرّى ويتشهى ، عوضاً عن الفشل الجماعى ، الذى هو جزء منه ، وإعادة لخلق حياة ترتد إلى عوالم موغلة فى القدم ؛ عوالم لم تدجنها الحضارات والفلسفات ، ولم تدخل فى عوالم الإحباطات المتتالية .

والأنثى فى مجمل صورتها عند خليل حاوى ، كما هى عند غيره من الشعراء ، العرب المعاصرين ، لم تعد تلك المرأة التى تخلب اللب بجمال وجهها ورهافة قدها . ومن هنا تأتى صورتها الكلية صورة تخلو

فى الغالب من مظاهر الرقة الرومانسية ، أو قل إنه لا يرى فيها مثل تلك المظاهر ؛ فأنوثتها لا تسحر لبه ، ورقتها لا تثير شهوة الروح فيه . إنها تنصب شراكها له ليتمّ إطفاء الرغبة فى الجسدين . بمعنى آخر ، هى تغريه ، ليس عن طريق ما تمتاز به من سحر رومانسى ، بل تغريه لأنها أنثى وكفى تمثل الشق الثانى فى عملية التناسل والرغبة فى تأمين استمرار الوجود وإعادة الخصب إلى الأرض البوار :

يوم أنّت مريم ، يوم تداعت
زحفت تلهث فى حمى البوار
وأزاحت عن رياح الجوع
فى أدغالها صمت الجدار
وسواقى شعرها
انحلت على رجليك جمرا وبهار[٢٢] .

وحتى فى الأماكن التى تأتى فيها صورتها مشرقة حاملة رومانسية ، تتمثل فيها براءة غير مدنسة ، فإنها فى تلك المواضع لا تشكل عالما موجوداً أو قائماً ، وإنما هى عالم يتوق الشاعر إلى رؤيته واقعا :

تختال فى المرآة
عارية تطلّ ولا تطال
وتروح تذبحها الحواس الخمس
فى شبق الرجال
فتحيله دمع الشموع
يضىء فى ورع يولّده المحال[٢٣] .

*

فى ألفاظ اللون تبرز ــ كما يوضح الجدول رقم [٢] ــ الألوان : الأسود والأبيض والأحمر والأخضر ، وإن كان اللون الأسود يبرز متفوقاً على الألوان الأخرى . وليس يخفى أن تفوق هذا اللون على باقى الألوان يجعل الصورة المتّشحة بالسواد هى الصورة الغالبة فى شعر حاوى ، كما يوضح أن رؤى الشاعر تميل إلى أن تكون رؤى قاتمة غير متفائلة .

وفيما يتعلق باللون الأخضر ، فلا يتعارض وروده بشكل بارز فى دواوين الشاعر مع ما قلناه فى الفقرة السابقة ؛ ذلك بأن ما يمثله هذا اللون من خصب وحياة ، وما يحمله من دلالة نقيضة للقتامة والتشاؤم والكآبة ، هو فى حقيقة الأمر حلم ، أو توق إلى تحقق الحلم ، وليس حقيقة متمثلة فى عالم الشاعر ، على نحو ما تبين الاقتباسات التالية :

أ - فلنعانِ من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا
أمم تنفض عنها عفن التاريخ ،
واللعنة ، والغيب الحزينا
تنفض الأمس الذى حجّر
عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار ،
وبحيرات من الملح البوار ،
تنفض الأمس الحزينا
والمهينا ،
ثم تحيا حرّة خضراء ، تزهو وتصلى
لصدى الصبح المطلّ[٢٤] .

ب - الا ترى ملء وريدى خمرة الشمس
عروقى شجرة البهار ،
دمى يحيل العفن الجارى
ثريات من العافية الخضراء والثمار[٢٥] .

جـ - وغدا تطيب الجنة الخضراء
فى شمس تسيل على الشفار[٢٦] .

أما اللون الأبيض ، فبالإضافة إلى اشتراكه مع اللون الأخضر فيما قلناه ، فإن دلالته فى كثير من الأحيان تنزاح عند حاوى إلى موات ، نظرا لارتباط بعض ألفاظه فى عدد من القصائد ، مثل ألفاظ الثلج والصقيع والجليد والبياض بالجدب ، أو بالكهولة والعجز . فلفظ الثلج مثلاً يحمل فى الغالب دلالة مشرقة ، لكن هذه الدلالة تنزاح فى بعض المواضع إلى دلالة نقيضة ، وكذلك لفظة الجليد ، والبياض فى « جنية الشاطىء » نسمع على لسان العجوز المجنونة :

فى الليل حين يفتح المرجان
فى ضوء القمر
ينحلّ لون جدائلى البيضا
ووجهى تمحى عنه الحفر[٢٧] .

وفى « السندباد فى رحلته الثامنة » يقف السندباد على الشاطىء متسائلاً عما إذا كان ذاك الذى أتاه فى ذلك المكان هو « ملاك الرب » حقا أم أنه :

لعلّه البحر ، وحف الموج والرياح
لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شدا عروقى لعروق الأرض[٢٨] .

وفى « لعازر عام ١٩٦٢ » تأخذ زوجة لعازر فى تمنى الموت الأبدى بعد أن عانت خذلان الزوج :

غيبينى فى بياض صامت الأمواج
فيضى بالليالى الثلج والغربة
فيضى بالليالى
وامسحى ظلى وآثار نعالى[٢٩] .

وبإمكان الدارس أن يتتبع المزيد من الأمثلة على ذلك ، مهتدياً إلى المواضع التى يأتى اللون الأبيض فيها مصاحباً لدلالات الموت أو العجز أو الجدب بالجدول السابق .

أما اللون الأحمر ، فيمثل عند حاوى فى الأغلب الأعم جذوة الحياة والاشتعال التى تحاول جاهدة ألا تنطفىء . أو قل هو رمز المفارقة التى يبديها الشاعر أو بطله لمظاهر الموت والجدب وقتامة الرؤى من حوله . وفى أحيان أخرى يأتى مصاحباً لعنف دموى مدمر .

*

وفى الجدول رقم «٣» يلاحظ غلبة الألفاظ ذات الدلالة المنفرة الكريهة فى الحقول الثلاثة التى يشتمل عليها الجدول : الحيوان والطير والحشرات . ففى ألفاظ الحيوان يزداد تردد ألفاظ مثل حية ، ذئب ، كلب ، ثعلب ، خفاش .

وربما كان من الجدير بالملاحظة أن صورة الكلب في جميع المواضع التي ترددت فيها في قصائد الشاعر تتجه إلى أن تكون صورة سلبية أو منفرة وأنها مرتبطة بالتشرد والقتل وتمزيق الجثث والأجساد .

وفي الطير والحشرات ألفاظ : الغراب والبومة ، والعنكبوت ، وكل هذه الألفاظ وثيقة الصلة بصورة الموت والخراب .

*

قبل التعرض إلى مناقشة فكرة الموت/الجدب ، والخصب/الانبعاث في شعر حاوي في إطارها العام ، هناك بعض الملاحظات التي يمكن الخروج بها من الجدولين «٤» و «٥» .

[ ١ ] يبين الجدول رقم «٤» أن لفظة الموت ، بمشتقاتها الكثيرة التي استخدمها الشاعر تمثل أكثر لفظة ترددت في الجدولين . أكثر من ذلك ، يمكن أن نقول إنها أكثر لفظة ترددت في معجمه الشعري . وتتعزز هذه الملاحظة إذا أضفنا إلى تلك اللفظة ألفاظا أخرى ترتبط معها بدلالة واحدة ، مما ورد في الجدول . ومن هذه الألفاظ : قبر ، حفرة ، لحد ، نقش ، تابوت ، كفن ، جنازة ، جثث ، قتل ، أشلاء ، انتحار . . . إلخ .

[ ٢ ] هناك نمط آخر من الألفاظ يستخدمه الشاعر لإبراز فكرة الموت والجدب ، وانتفاء الخصب والحياة . وقد أكثر الشاعر أيضا من استخدام هذه الألفاظ ، من مثل : حريق ، دمار ، خراب ، عقم ، قفار ، صحاري ، جليد ، صقيع ، ملح ، كبريت ، سموم ، رماد . . . إلخ .
ومن مجموع هذين النمطين من الألفاظ نستطيع أن ننتهي في اطمئنان إلى أن ألفاظ الموت والموات تشكل غالبية واضحة في معجم الشاعر ، كما أنها تشكل العمود الفقري لصورة الموت المرعبة عند حاوي . وصورة الموت هذه تفرض نفسها ووجودها من خلال عالمين : أ ــ عالم الشاعر الخارجي ؛ ب ــ عالم الشاعر الداخلي أو النفسي .

[ ٣ ] ليست صورة الموت والجدب ، وإن كانت صورة غالبة ، هي الصورة الوحيدة في دواوين الشاعر ؛ إذ تقف في مواجهتها صورة نقيضة ، هي صورة الخصب والانبعاث . ومن خلال هذه المواجهة تتشكل رؤ يا الشاعر .

ولو حاولنا أن نبحث عمّا يسند كلا من الصورتين لرأينا أن ما يسند صورة الجدب والموت أقوى على أرض الواقع مما يسند الصورة الثانية النقيضة . فالواقع المعيش ، والحدث اليومي ، على المستوى الفردي وعلى المستوى الجمعي ، مما يحيط بالشاعر ، يعزز الصورة الأولى ويقويها . أما ما يعزز الصورة الثانية ويسندها فإنه يكمن في وجود جذوة مقاومة لم تنطفيء بعد . هذه الجذوة هي بقية من أمل لم يمت في عودة الخصب والحياة ، وإن كان الشاعر نفسه قد اعترف في مقدمة إحدى قمم قصائده [ قصيدة لعازر عام ١٩٦٢ ] أن مثل هذا الأمل لم يفلح في تغيير صورة بطله ، وما يمثله ذلك البطل من شخصية حجّرتها شهوة الموت ، والزهد في الانبعاث من جديد[٣٠] .

إن أكثر الدراسات التي تعرضت لخليل حاوي وشعره قد ركزت على دواوينه الثلاثة الأولى التي ظهرت قبل عام ١٩٦٧ . وتكاد جل هذه الدراسات تجمع على إبراز ثلاث مراحل في رؤ يا حاوي الشعرية فيما يتعلق بفكرة الموات والانبعاث التي نحن بصددها الآن . وهذه المراحل هي :

١ ــ سيطرة عالم الموت والجدب في المرحلة الأولى ؛ ويمثلها ديوانه الأول « نهر الرماد »/رؤ يا متشائمة .
٢ ــ وقوف عالم الخصب والانبعاث على قدميه في مواجهة العالم الأول ؛ ويمثله ديوانه الثاني « الناي والريح »/رؤ يا متفائلة .
٣ ــ انهيار عالم الخصب والانبعاث وانهزامه أمام عالم الجدب والموت ، ويمثله ديوانه الثالث « بيادر الجوع »/عودة الرؤ يا المتشائمة .

مثل هذا التمثل لفكرة الخصب والموات في شعر حاوي لقى قبولاً عاماً لدى عدد كبير ممن تعرضوا لخليل حاوي بالذكر[٣١] ، كما أشرنا . وهو تمثل لا نستطيع إنكاره في إطاره العام . ولكننا في الوقت نفسه لا نجد فيه تصويراً دقيقاً وأميناً لهذا الموضوع في شعر الشاعر . صحيح أن الدارس لشعر حاوي يرى فيه تأرجحا بين سيطرة عالم الموت والجدب ومقاومة عالم الخصب والانبعاث لهيمنة العالم الأول . لكنّ هذا التأرجح متداخل ليس فقط في الدواوين الثلاثة بشكل عام ، ولكن في كل ديوان منها ، بشكل يجعل من القول إن هناك حدوداً فاصلة بينها قولاً غير دقيق . ففي الديوان الأول ــ على سبيل المثال ــ لا نستطيع القول إن رؤ يا الشاعر فيما يتعلق بفكرة الخصب والموات في قصيدة « البحار والدرويش » هي نفسها في قصيدة « بعد الجليد » ، أو هي نفسها في « الجسر » ؛ وهكذا في الدواوين الأخرى . وهذا بالفعل ما كان قد لاحظه الدكتور حسين مروّة ، حين بين أن حاوي كان يشعر بأنه مطالب بأن يكتشف قوانين التناقض في الواقع ، وأن كل ديوان من تلك الدواوين حمل تلك التناقضات ، كما حمل رؤ يا كانت تتراوح بين التفاؤ ل والتشاؤ م ؛ بين اليأس والرجاء ؛ بين الصورة المغرقة في سوداويتها والأخرى المشرقة التي لم يمت التفاؤ ل فيها[٣٢] .

ما نوّد تأكيده إذن أن عالم الموت والجدب ، وعالم الخصب والانبعاث ، بقيا يتداخلان ويتصارعان منذ الديوان الأول ، واستمر ذلك الصراع حتى الديوان الخامس ، وحتى نهاية حياة الشاعر التي جاءت مؤتلفة مع تفوق عالم الموت والجدب على عالم الخصب والانبعاث .

*

ما نعنيه بالرمز هنا ينحصر في الرمز الأسطوري والديني والتاريخي والشعبي ، وهو نفسه المفهوم الذي اتبعناه في دراسة سابقة[٣٣] ، وإن كنا نعترف بأن مثل هذا الفهم يخرج من دائرة الرمز عناصر أخرى مهمة . ذلك بأن الرمز بمفهومه الشامل ، وكما هو متفق عليه لدى الدارسين ، يعني كل ما يمكن أن يحلّ محل شيء آخر في الدلالة عليه ، سواء أتمّ ذلك عن طريق المطابقة التامة أم عن طريق الايحاء ، وذلك لوجود علاقة عرضية ، أو علاقة متعارف عليها بين الشيئين[٣٤] .
وعليه ، فإن الرمز اللغوي ، على سبيل المثال ، يخرج عن نطاق اهتمامنا هنا ، وإذا كنا نعترف ، فيما ذكرناه سابقا ، وما سنذكره لاحقاً أيضاً ، بأن لغة حاوي تطفح بالرموز ، فإن استثناء الألفاظ غير الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية من مجال الذكر هنا ، ربما يعد نقصاً في هذه الدراسة . فألفاظ مثل : الناي ، الريح ، سدوم ، الجسر ، الغجرية ، الصحراء . . . إلخ ، هي رموز لأشياء أخرى

لا تخفى على القارىء أو الدارس . لكن عذرنا هنا أن مثل هذه الرموز يمكن الإشارة إليها فى ثنايا البحث ، كما أنها ــ فى حقيقة الأمر ــ رموز ذاتية ، بمعنى أنها ربما تختلف فى دلالتها بين شاعر وآخر . فالجسر عند حاوى له دلالة مختلفة عن الجسر عند فدوى طوقان ، على سبيل المثال . أكثر من ذلك ، فربما تكون اللفظة/ الرمز ذاتها فى قصيدة ما رمزاً لشىء مختلف فى قصيدة أخرى للشاعر نفسه . لكن الرمزالأسطورى أو الشعبى وكذلك الدينى أو التاريخى يحمل من شمولية الدلالة عند الشعراء على اختلافهم ما لا يتوافر للرمز اللغوى . فرمز الصليب يمكن أن تتشابه دلالته العامة عند مختلف الشعراء ، وكذلك رمز « بروميثيوس » أو صلاح الدين أو زرقاء اليمامة ، وغيرها .

وعلى الرغم من أن خليل حاوى يعد واحداً من الشعراء التموزيين ، نلاحظ ــ كما يبين الجدول رقم [٦] ــ أن رمز تموز وما يمكن أن يعد متصلاً به ، كعشتار وأدونيس ، ورموز الانبعاث الأخرى ، كطائر الفينيق والعنقاء ، لا تتردد كثيراً فى شعره . أو بالقدر الذى يتوقعه الدارس . ويمكن تعليل ذلك بأن الشاعر فى كثير من المواضع فى قصائده يأتى بالمدلول أو الدلالة فقط ، مستعيضاً بذلك عن الدال نفسه . فعندما يقول مثلاً :

علـه يفرخ من أنقاضنا نسل جديد
ينفض الموت ، يغلّ الريح
يدوى نبضة حرّى
بصحراء الجليد(٣٥) .

فإن الدال المحذوف هنا هو طائر الفينيق أو العنقاء ، الذى يقوم بتحضير محرقته بنفسه ، ومن رماده تخلق أفراخ فتية تعيد دورة الحياة التى انتهت فى الطائر الأول(٣٦) . وهذا الرمز من رموز الانبعاث التى لقيت هوى فى نفوس الشعراء المعاصرين .

واستمع ، كمثال آخر ، إلى صوت « شجرة الدر » باكية نادبة :

يا صبايا الحى شيعن معى
خير الضحايا
يا صبايا
خلّف الراحل ذكراً لن يزول
سوف يحييه إله يتعالى
وفصول تتوالى
يلتقى فى رحم الأرض الفصول
بطلا غضا يصول
سوف تحييه الفصول(٣٧) .

أليس ندبها هذا ندب عشتار عندما رأت حبيبها « تموز » مضرّجا بدمائه بعد أن قتله الخنزير البرى ، وظل أملها فى عودته إلى الحياة قائماً ؟ .

وعندما يقول فى قصيدة أخرى :

عدت بالنار التى من أجلها
عرّضت صدرى عاريا للصاعقة(٣٨) .

أليس فى ذلك إشارة إلى « بروميثيوس » الذى قدّم النار لبنى البشر ، وعرّض نفسه من جرّاء ذلك إلى غضب الآلهة ، فحكمت عليه أن يقيد إلى صخرة لتنهش كبده الغربان والعقبان(٣٩) .

أيشقّ عن كبدى لينهشه الغراب(٤٠) .

وفى قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ » لم يرد لفظ « لعازر » صريحاً فى القصيدة ، بل جاء فقط فى عنوانها ، هذا على الرغم من أن القصيدة كاملة تقوم على استكشاف أبعاد فى تلك الشخصية التوراتية .

بقيت نقطة أخيرة لابد لنا من توضيحها فى هذا الصدد ، وهى أن خليل حاوى على خلاف بعض الشعراء الذين قوى عود قصيدة الشعر الحر على يديهم ، لم يلجأ فى قصائده إلى حشد عدد كبير من الرموز فيها ، كما فعل شعراء آخرون ، على نحو يثقل كاهل الجملة الشعرية ، أو القصيدة كاملة . وللتدليل على هذه النقطة نسوق المثالين التاليين لمزيد من التوضيح .

يقول عبد الوهاب البياتى فى قصيدة « مرثية عائشة » :

يموت راعى الضأن فى انتظاره ميتة « جالينوس » .
يأكل قرص الشمس « أورفيوس » .
تبكى على الفرات « عشتروت »
تبحث فى مياهه عن خاتم ضاع وعن أغنية تموت
تندب « تموز » فيا زوارق الدخان
عائشة عادت مع الشتاء للبستان(٤١) .

ففى هذه الجملة الشعرية الواحدة ، حشد الشاعر عدداً من الرموز ، منها التاريخى ومنها الأسطورى . والقارىء فى مثل هذه القصيدة لا يكاد يلتقط أنفاسه من السعى وراء تمثّل رمز فيها ، وتمثّل علاقته بموضوع القصيدة ، حتى يجد نفسه أمام رمز آخر ، وهكذا .

ويقول بدر شاكر السياب فى قصيدة بعنوان « من رؤ يا فوكاى » :

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
وحظك الدموع والمحار
وعاصف عات من الرصاص والحديد
وذلك المجلجل المرن من بعيد
لمن ، لمن يدق « كونغاى ، كونغاى »
أهم بالرحيل فى غرناطة الفجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر
أم سمّر المسيح بالصليب فانتصر(٤٢) .

وهنا كذلك يحشد السياب عدداً من الرموز القديمة والحديثة ؛ ففى السطر الأول إحالة أو تضمين لما يقوله الهواء الذى سخّره « بروسبيرو » الساحر لفرديناند : « على عمق أذرع خمسة ينام أبوك فى قرارة البحر ، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين . . . اسمع ها هو الناقوس ينعاه » . وكان شكسبير قد ضمنه إحدى قصائده ، كما اتخذه ت . إس . إليوت فى قصيدته « الأرض اليباب » رمزاً للحياة من خلال الموت(٤٣) .

و« كونغاى » فى السطر الخامس رمز أسطورى صينى ، كان الشاعر قد عرّف به فى موضع سابق فى القصيدة(٤٤) . وفى السطر الذى يليه إلى رمز تاريخى هو « غرناطة » ، ثم إلى رمز إنجيلى فى السطر الأخير .

ومثل هذا الحشد من الرموز فى جملة شعرية واحدة ، أو فى قصيدة

واحدة ، لا نجده عند حاوى ؛ فالرمز لا يأتى فى قصيدته خطفاً ، بل يأتى متأنيا ، تغزره ثنايا القصيدة ، وتشكل منه بأناة وتبصّر فكرى وملحمى ، إطاراً وخطوطاً ولوناً ، فى اللوحة التى تتشكل منها القصيدة .

*

## ثانيا : الجملة : ظواهر بارزة

يمكن لدراسة الجملة فى شعر شاعر ما أن تشكل موضوعاً متسعاً ومتشعباً أمام الباحث . فهو إذا تناولها من خلال إطارها النحوى ، أى الجملة الشعرية التى يمكن أن تشتمل على عدة جمل نحوية ، تعددت الدروب والمسالك أمامه أيضا . وإذا تناولها من خلال إطار بلاغى ، وجد نفسه فى موقف مشابه ، وهكذا . ولما كانت هذه الدراسة محكومة بحيز محدود ، فقد ارتأينا أن تقتصر على المحاور الثلاثة التالية :

١ ــ مجاورة الألفاظ بعضها لبعض .
٢ ــ التكرار ، ويتضمن ذلك التكرار فى الألفاظ المفردة ، والتكرار فى أشباه الجمل ، ثم التكرار فى الجملة كاملة .
٣ ــ المونولوج « Monologue » أو الحوار الذاتى .

### [ ١ ] مجاورة الألفاظ :

لا يخفى أن أحد الحقول المهمة فى التجديد فى القصيدة المعاصرة يشمل تعلق الألفاظ المكونة للجملة أو شبه الجملة بعضها ببعض . وكثيراً ما أكد النقاد القدماء ضرورة ما أسموه « صحة التأليف » ، الذى عرّفه الآمدى بأنه وقوع الألفاظ فى مواقعها بحيث تجىء « الكلمة مع أختها المشاكلة لها التى تقتضى أن تجاورها لمعناها ، إما على الاتفاق أو التضاد ، حسبما توجبه قسمة الكلام »[٤٥] . وهذه النظرة تأتى متفقة « فى فلسفتها اللغوية مع كثير من النظريات اللغوية القديمة والحديثة فى الوقت ذاته . فالجرجانى أيضا يقرر فى « دلائل الإعجاز » أنه ليس للفظة فى ذاتها ميزة أو فضل أوّلى ، كما أنه لا يحكم على اللفظة بأى حكم قبل دخولها فى سياق معين ، لأنها حينئذ ترى فى نطاق من التلاؤم أو عدم التلاؤم . كما أن هذا السياق هو الذى يحدث تناسق الدلالة ، ويبرز فيه معنى ما على وجه ما يقتضيه العقل ويرتضيه[٤٦] .

وليس هدفنا هنا تتبع آراء القدماء فى هذا الموضوع ، وإنما هدفنا أن نبين أن القصيدة المعاصرة قد اختلفت عن القصيدة القديمة فى هذا الحقل . وهى ظاهرة نبّه عليها عدد من الدارسين ، وإن كانوا فى الغالب قد أشاروا إليها فى إطارها العام يقول الدكتور عز الدين إسماعيل :

> لقد صار من الواضح أن شعر هذه التجربة [ تجربة الشعر الحر ] يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصاً وجديداً ، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفس المنهج . . . ولقد صار الشعراء المعاصرون على وعى كاف بتلك الوظيفة ، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ، فليس من المعقول فى شىء ، بل ربما كان من غير المنطقى أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة . لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها ، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة ، أو منهجاً جديداً فى التعامل مع اللغة ، ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية[٤٧] .

ويطيل أدونيس الحديث حول هذه النقطة فى مواضع متفرقة فى كتابه « زمن الشعر » ويذهب إلى أن الفرق بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة هو أن القصيدة القديمة كانت تعبيراً يقول المعروف فى قالب جاهز ومعروف ، فى حين أن القصيدة المعاصرة عملية خلق تقدم للقارىء ما لم يعرفه من قبل فى بنية شكلية غير معروفة[٤٨] .

وإذا كان أدونيس قد سار فى هذا المجال شوطاً بعيداً يصعب على الكثيرين متابعته فيه ، وموافقته عليه فى كثير من الأحيان ، يتبعه فى ذلك زمرة من الشعراء ، فإن شعراء طليعيين آخرين مثل السياب ونازك الملائكة وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور والبياتى ومحمود درويش وسميح القاسم وصلاح نيازى وغيرهم كثيرون ، وقفوا موقفاً تجديديا/تراثيا فى الوقت نفسه . فهم لم يخرجوا تماما عن تراثية مزاوجة الألفاظ أو مجاورتها لبعضها البعض ، كما أنهم لم يبقوا على هذه المجاورة ، كما هى فى لغة القصيدة التقليدية . وفرق كبير بين طبيعة مجاورة الألفاظ بعضها بعضاً فى جملة مثل :

**ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب ، أبنى جزيرة**
**أصل العفن بالشطوط**
**وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط**
**ألبس الدهشة الأخيرة**
**فى جناح الفراشة**
**خلف حصن السنابل والضوء فى موطن المشاشة[٤٩] .**

وبين جملة كهذه :

**والليل فى المدينة**
**تمتصى صحراؤه الحزينة**
**وغرفتى ينمو على عتبتها الغبار**
**فأبتغى الفرار**
**أمضى على ضوء خفى**
**لا أعى يقينه**
**فتزهر السكينة**
**وأرتمى والليل فى القطار[٥٠] .**

إن تتبع مجاورة الألفاظ فى الجملة عند حاوى يبين أن هذا الشاعر لم يلغ ما اكتسبته الألفاظ من علاقات عبر عصور اللغة ، كما أنه ــ فى الوقت نفسه ــ لم يبق تلك العلاقات على صورتها التى نجدها عليها فى القصيدة التقليدية . ويستطيع الدارس أن يتتبع هذه المجاورة فى نواح كثيرة ، كمجاورة الفاعل للفعل ، والمضاف إليه للمضاف ، والخبر للمبتدأ ، والموصوف للصفة ، والحال لصاحبه . . . إلى آخر ذلك ، وسيجد أنها مجاورة تراثية/تجديدية . وربما يكون فى الاستشهاد بمثال يجمع بعضاً من النواحى السابقة ، ما يغنى عن التوسع فى الاستشهاد .

تقول زوجة « لعازر » بعد سنوات من معاناتها موات زوجها الذى بعث إلى الحياة بعد موته :

غيبيى فى بياض صامت الأمواج
فيضى يا ليالى الثلج والغربة
فيضى يا ليالى
وامسحى ظلى وآثار نعالى
امسحى برقا أداريه . .
أدارى حية تزهر فى جرحى وترغى
شرر الأسلاك فى صدغى . .
من صدغ لصدغ
امسحى الخصب الذى ينبت
فى السنبل أضراس الجراد
امسحيه ثمرا من سمرة
الشمس على طعم الرّماد
امسحى الميت الذى ما برحت
تخضر فيه لحية ، فخذ ، وأمعاء تطول
جاعت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان ، فرسان المغول
هيكل يركع فى النار
تئن الكتب الصفراء تنحلّ دخانا
فى حداءات الخيول[٥١] .

انظر إلى مجاورة المضاف إليه للمضاف : صامت/الأمواج ، ليالى/الثلج ، آثار/نعال ، شرر/الأسلاك ، أضراس/الجراد ، سمرة/الشمس ، طعم/الرماد ، شلال/أدغال ، فرسان/المغول ، حداءات/الخيول .

وانظر المجاورة بين الفعل والفاعل والمفعول : غيبيى ، امسحى ظلى ، امسحى برقا ، أدارى حية ، تزهر فى جرحى شرر الأسلاك ، امسحى الخصب ، ينبت أضراس الجراد ، امسحى الميت ، جاعت الأرض ، تئن الكتب .

وانظر كذلك الصفات والموصوفات : بياض صامت الأمواج ، حية تزهر فى جرحى ، هيكل يركع فى النار ، الكتب الصفراء . . . إلخ .

إنك لن تجد فى كل ذلك خروجا على تقاليد اللغة ، لكن الشاعر ، فى الوقت نفسه ، يستغل كل ما يسمح به الموروث من استكشاف مساحات بكر فى إمكانية إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ . إنه إمعان الفكر فى استغلال اللغة للشعر دون أن يفقدها شعريتها وغنائيتها وفرديتها/جماعيتها . إنه لغة خاصة بالشاعر ، تملك فى الوقت نفسه من الجسور ما يبقيها على علاقة وثيقة بتراثية العلاقة بين الألفاظ .

**٢ ــ التكرار**

يشتمل التكرار المراد هنا المقطع الصوتى المنفرد ، والكلمة المفردة ، وشبه الجملة أو الجملة كاملة ، والسطر الذى ربما يحتوى على جملة أو شبه جملة ، والمقطع الشعرى الذى يتكون من جملة شعرية أو أكثر . ومثل هذا التكرار بعامته نجده أيضا فى شعر الأقدمين ، وإن كان شعرهم يميل إلى التكرار الذى لا يصل إلى مستوى المقطع الشعرى الكامل .

وقد خصص بعض النقاد العرب القدامى أبوابا فى مؤلفاتهم النقدية تناولوا فيها التكرار اللفظى فى الشعر وعلقوا عليه . وحسبنا هنا أن نشير إلى ما أورده ابن رشيق فى « العمدة » تحت هذا الباب ، حيث يقول : « وللتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار فى الألفاظ دون المعانى ، وهو فى المعانى دون الألفاظ أقل »[٥٢] . ويأخذ الناقد من ثم فى بيان الأغراض المستحبة التى يكون التكرار فيها عنصر قوة فى القصيدة ، مستشهدا على آرائه بكثير من الشواهد والاقتباسات . ومن مجمل آراء هذا الناقد يتبين لنا أن الشاعر العربى القديم قد لجأ ــ لأغراض شتى ــ إلى تكرار الصوت الواحد ، والكلمة الواحدة ، كما لجأ إلى تكرار الجملة وشبه الجملة .

وفى الشعر العربى المعاصر ، برز التكرار ظاهرة عند أكثر من شاعر ، وفى أكثر من نص[٥٣] . وربما تكون قصيدة بدر شاكر السياب « أنشودة المطر » مثالاً جيداً على استغلال الشاعر تكرار كلمة « مطر » ثلاث مرات متتالية فى بعض المواضع فى القصيدة ، ومرتين فى مواضع أخرى ، ليحقق قصيدته بدفقات أكسبتها قوة وعمقاً ، وليجعل من تكرار الكلمة « مطر » لازمة موسيقية عملت على ضبط الإيقاع العام للقصيدة ، وشكلت ــ من ثم ــ رويا فعليا لها[٥٤] .

وليس التكرار الذى نشير إليه هنا مقصوراً على الشعر العربى ؛ فهو موجود فى أشعار الأمم ، وجذوره عميقة يمكن رصدها فى الأناشيد الدينية البدائية فى مختلف الحضارات[٥٥] . وفى الشعر الإنجليزى ، مثلا ، نجد هذه الظاهرة سمة بارزة فى شعر أعلامهم ، من شكسبير إلى ت . إس . إليوت . وقد خصصت له كتب النقد عندهم أبوابا فى أمهات المراجع . وحسبنا هنا أيضا أن نشير إلى المادة التى تضمنتها « موسوعة برنستون » عن الشعر والشعرية تحت باب « التكرار » "Repetition"[٥٦] .ومما جاء فيها أن التكرار اللفظى ، سواء أكان تكراراً على مستوى الصوت أو المقطع الصوتى ، أم كان تكراراً على مستوى العبارة أو السطر أو المقطع الشعرى الكامل ، يمكن أن يقوم بعدة وظائف ؛ منها ما هو إيقاعى ؛ ومنها ما هو واقع خارج إطار الوظيفة الإيقاعية .

وفى شعر خليل حاوى يبرز هذا التكرار بمستوياته المختلفة : المقطع الصوتى ــ اللفظة المفردة ــ شبة الجملة ــ السطر الواحد ــ المقطع الشعرى الكامل ، مشكلاً ظاهرة بارزة لا تخطئها عين الدارس أو القارىء . فعلى مستوى المقطع الصوتى نجد الشاعر يلجأ إليه فى قصيدة « الأم الحزينة »[٥٧] ، متمثلا فى تكرار أداة التعجب « ما » التى تلعب دور لازمة معبرة عن عمق الفجيعة ، عن طريق استعمال هذه الأداة المعبرة عن الدهش لرؤية شىء أو سماع شىء تستعظمه النفس وتنفعل به ، لخفاء سرّه ، أو عدم تمثل نظير له :

* ما لوجه الله صحراء
وصحت يترامى عبر صحراء الرمال .
* ما لضيف غاصب
يوقد ناره .
* ما ترى تحكى الرياح
عن جراح فاتها الثأر
* ما لبيت القدس ، بيت الله
معراج النجوم
* ما له لم يحمه سيف ملاك

* ماحماة البيت ، والثأر يغفى
والضحايا تستباح
لم تر الجنة فى ظل الرماح
* ما لثقل العار
هل حملته وحدى
* ما لأمّ شيعت
ألف مسبح ومسبح
* ما لها الأم الحزينة
ترتمى صخرا على الصخر
* ما وحوش تدّعى الميزان والعرش
* ما التماع الناب والحربة
فى وجهى المدمى
* ما جدار الصمت فى وجه إلّه
يتناءى عبر صحراء الأعالى .

ففى هذه القصيدة التى بلغ مجموع سطورها سبعة وستين سطرا تكرر المقطع اثنتا عشرة مرة . والقصيدة فى إطارها العام صرخة تفجع وألم سببها ما حلّ بالأمة العربية عام ١٩٦٧ . أنكون مغالين إذن إذا قلنا إنّ تكرار « ما » فى هذا النص ، وبهذه الكثافة ، أشبه ما يكون بترديد المفجوع آهة الحزن والألم وهو يعلن عن فجيعته للآخرين .

وعلى مستوى اللفظة الواحدة ، نجد التكرار فى أكثر من نص . ونكتفى بالإشارة إلى قصيدة « رسالة الغفران من صالح إلى ثمود »[٥٨] . وفى هذا النص تتكرر كلمتان ، مصدرهما دينى ، يبنى عليهما الشاعر عدداً من الجمل الشعرية . وهاتان الكلمتان هما : « تبارك » و « طوبى » . وقد تردد الفعل « تبارك » فى المواضع التالية :

* وتباركت رحم التى ولدت
على ظهر الخيول
* وتبارك البطل المغامر
يشتد فى طلب الصراع المرّ
* وتبارك البطل المغامر
يغفى على صحو يهلل فى المجامر
* وتبارك البطل المغامر
ما بين حراس المشاعل فى ذرى التاريخ
* وتبارك العرق الذى صفى
عروق الجسم من عكر
* وتبارك المعصوم
فى لين المحبة والغضب .

وإذا كان التكرار قد جاء فى بعض الأجزاء السابقة يشمل أكثر من المفردة الواحدة ، فإن اللفظة « تبارك » تشكل القاسم المشترك فى عملية التكرار .

أما اللفظة الثانية فهى « طوبى » وقد تكررت فى القصيدة فى المواضع التالية :

* طوبى لمن ولدتهم الحسرات
فى المنفى الذى يمتد خلف السور
* طوبى لمن راحت تصارع
لعنة حلت على طفل
* طوبى لمن حملت على عكازها
جيلا تجمع واحتمى فى صدرها

إن التأثير الذى يمكن أن يحدثه تكرار الكلمة الواحدة ، بالإضافة إلى ما ذكرناه قبل قليل ، هو أنه يشكل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة ، وعى رغبة الشاعر فى أن يجعل للكلمة أهمية خاصة ، من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها ، أو أن يجعل منها محور القصيدة بحيث تأتى الخواطر والأفكار فى القصيدة سندا لتلك الكلمة[٥٩] .

أما تكرار الجملة ، فقد تراوح بين تكرار مكثف فى بعض القصائد ، وتكرار مخفف فى قصائد أخرى . فى قصيدة « البحّار والدرويش »[٦٠] أكثر من جملة جاء تكرارها مخففاً ، فالجملة :

قابع فى مطرحى من ألف ألف
قابع فى ضفة الكنج العريق .

تتكرر فى صفحة ١٤ وفى صفحة ١٧ .
والجملة : ويكوخى يستريح التوأمان
الله ، والدهر السحيق .
تتكرر فى صفحة ١٥ وفى صفحة ١٨

والجملة « لن تغاويني المواني النائيات » تتكرر فى صفحة ١٨ وصفحة ١٩ . والجملة « ماتت بعيني منارات الطريق » تتكرر أيضا فى صفحة ١٨ وصفحة ١٩ .

وهناك قصائد أخرى تردد فيها مثل هذا التكرار المخفف ، يمكن للدارس الرجوع إليها[٦١] . وفى قصيدة « بعد الجليد »[٦٢] يجتزىء الشاعر من المقطع الشعرى التالى :

يا إلّه الخصب ، يا بعلا يفضّ
التربة العاقر
يا شمس الحصيد
يا إلّها ينفض القبر
ويا فصحا مجيد
أنت يا تموز ، ياشمس الحصيد .

جملا أقصر يأتى بها فى ثنايا القصيدة . ففى صفحة ٩٠ يجتزىء منها « أنت يا شمس الحصيد » ، وفى صفحة ٩٨ يجتزىء منها « يا إله الخصب ، يا تموز ، ياشمس الحصيد » مرتين .

أما عن التكرار المكثف للجملة ، فيمكن أن تكون قصيدة « صلاة »[٦٣] مثالا جيداً على ذلك . ففى هذه القصيدة تشكل الجملة النحوية التالية المكونة من الفعل والمفعولين والمنادى لازمة يبنى عليها الشاعر مجموعة من الجمل الشعرية التالية :

* أعطنى إبليس قلباً
يشتهى موت الصحاب
.................
* أعطنى إبليس قلبا

يشتهى الموت التهاب

. . . . . . . . . . . . . . . .

* أعطى [ أبليس ] قلبا لا يطيق
أن يرى جسمى سجينا فى الزوايا

. . . . . . . . . . . . . . . .

* أعطى إبليس قلبا لا يهاب
جبلا يغمره هول المهاوى

. . . . . . . . . . . . . . . .

* أعطى إبليس قلبا
لا تغشيه الظنون

. . . . . . . . . . . . . . . .

* أعطى إبليس قلبا
لا تغشيه الظنون

. . . . . . . . . . . . . . . .

* أعطى إبليس قلبا يتعرى
من ظلام لامع يطفو على وهج السراب

. . . . . . . . . . . . . . . .

* أعطى إبليس قلبا
يشتهى الموت التهاب

. . . . . . . . . . . . . . . .

إن الانسجام بين عنوان القصيدة ومضمونها ، وما اشتملت عليه من تكرار ، أمر لا يخفى على القارىء . ففى الصلاة يتوجه المرء إلى الخالق بمجموعة من التوسلات والمطالب يتضمنها كلامه الموجه إلى الخالق . كذلك تشتمل هذه التوسلات على كثير من التكرار للتراكيب ، أو الأجزاء منها . ومضمون القصيدة ابتهال من الشاعر يتضمن مجموعة من التوسلات . وإذا كان الشاعر يتوجه بهذه التوسلات إلى إبليس فمرد ذلك إلى أن طبيعتها أو مضمونها ، كما توضح الأمثلة ، يتطلب أن يكون المتوجه إليه إبليس ، وليس غيره .

والنمط الأخير من التكرار الذى استخدمه حاوى هو تكرار الجملة الشعرية الكاملة ، التى تشتمل على عدة جمل نحوية ، وتمتد إلى عدة أسطر . وقد جاء هذا النمط من التكرار فى قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ »(٦٤) ، حيث تكررت الجملة الشعرية التالية أربع مرات فى القصيدة(٦٥) .

كنت أسترحم عينيه
وفى عينى عار امرأة
أنّث ، تعرّت لغريب
ولماذا عاد من حفرته
ميتا كئيب
غير عرق
ينزف الكبريت مسودّ اللهيب

وتشكل الجملة الشعرية هذه أحد محورين رئيسين قامت عليهما القصيدة :

أ ـ المعجزة الإلهية التى تحققت لـ « لعازر » عندما أحياه السيد المسيح بعد أيام من موته .

ب ـ حياة لعازر بعد البعث ، وكونها حياة/مواتا ؛ لأنها لم تأت من خلال رغبة لعازر نفسه فى العودة إلى الحياة . ومن هنا فإنه لم يستطع ممارسة الحياة الحقة مع زوجته التى كانت تحترق شهوة ليزرع فى رحمها بذرة الخصب ، حيث كان يقابل تلك الشهوة ببرودة قاتلة للزوجة . وهذا ما عبّرت عنه الجملة السابقة .

ومن خلال هذين المحورين فى تقابلهما وافتراقهما : فرح الزوجة بعودة الزوج إلى الحياة ، ثم خيبة أملها فى قدرته على ممارسة دور الزوج ، تكونت تجربة القصيدة .

وقد جاء تكرار الجملة فى القصيدة لازمة أشارت إلى بؤرة المأساة فى المرة الأولى ، ثم استمرارية هذه المأساة من خلال تكرار الجملة بعد كل بارق أمل كان يراود الزوجة فى أنها ستجد عند هذا العائد من عالم الموت ضالتها . كذلك فإن الشاعر جعل منها خاتمة القصيدة لتدل على نهاية ذلك الأمل وموته فى نفس الزوجة .

### ٣ ـ المونولوج « Monologue » أو الحوار الذاتى :

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل فى المونولوج واحداً من عنصرين بارزين من عناصر التعبير الدرامى فى القصيدة العربية المعاصرة(٦٦) . ويرى دارس ، غير عربى ، أن المونولوج مثله مثل وسائل أخرى ، كالتكرار واستخدام الحبكة القصصية ، والرموز ، والتشخيص « تكنيكات فنية جديدة » فى أساليب التعبير فى هذه القصيدة(٦٧) .

وهذا المصطلح يستعمل لعدة معان أو أغراض مختلفة ، ولكن هذه المعانى والأغراض لها مفهوم مشترك هو حديث الشخص لنفسه ، وغالبا ما يكون هذا الحديث مطوّلا ، دون حسبان لما إذا كان هذا الشخص يستمع له أحد أو لا(٦٨) .

« والمونولوج » أو الحوار الذاتى وسيلة فنية تستخدم فى الرواية والقصة ، كما تستخدم فى المسرحية والقصيدة ، ويلجأ إليها الأديب للتعبير عما يجول فى نفسه هو ، أو فى نفس إحدى شخصياته . ويمكن القول « باطمئنان شديد ، إن كثيراً من أجمل النماذج الشعرية فى آداب الأمم فى عصورها المختلفة قد اشتملت على هذه الوسيلة ، ووظفتها لإبراز الأفكار التى أراد الشاعر تضمينها تلك النماذج »(٦٩) .

وقصائد حاوى ، خصوصاً قصائده الطويلة ، حافلة بهذا النمط من الأسلوب . ومنذ القصيدة الأولى « البحار والدرويش »(٧٠) فى ديوان الشاعر الأول « نهر الرماد » ، يلجأ الشاعر إلى هذه الوسيلة الفنية . والقصيدة هذه يمكن تقسيمها إلى دورتين رئيستين : الدورة الأولى تتخذ صيغة الحديث عن الدرويش بلسان طرف ثان ، بحيث يشكل الدرويش مرجع ضمير الغائب المفرد فيها :

* بعد أن عانى دوار البحر
* بعد أن راوغه الريح
* فى أعصابه الحرى . . .
* شرشت رجلاه فى الوحل العتيق

وتستمر هذه الدورة حتى السطر الثلاثين فى القصيدة . وفى

السطرين ٣١ و٣٢ تأتى الجملة الطلبية التالية موجهة إلى الدرويش الذى تم الإخبار عنه فى الدورة الأولى :

ـ هات خبّر عن كنوز سمّرت
عينيك فى الغيب العميق

ومن ثم يأخذ الدرويش الذى خاب أمله فى العلم الذى انتهى إلى اليأس من العلم فى هذا العصر ، كما توضح القصيدة ، فى حديث داخلى مع ذاته ، ليكشف لنا فى النهاية أن تصوفه الذى ظن مدة أنه بديل مناسب للعلم للوصول إلى المعرفة قاصر أيضا قصور العلم . وتستمر هذه الدورة حتى نهاية القصيدة .

وفى قصيدة « جحيم بارد »(٧١) يمتد المونولوج مشكلاً القصيدة كاملة من بدايتها إلى نهايتها . وما نخرج به من حديث المرأة لذاتها أن حياتها تنقسم إلى مرحلتين : المرحلة الأولى كانت فيها فتاة ليل تصاد وتصطاد :

وطوافى بزوايا الليل
بالحانات من باب لباب

أما فى المرحلة الثانية فقد تخلصت من حياة الليل ، بعد أن وفر لها أحدهم المأوى ، وكساها وأطعمها ، ووفر لها الدفء . لكن تعاستها لم تنته . وإذا كان شقاؤها فى المرحلة الأولى قد أنهكها وهدّ قواها ، فإن شقاءها فى المرحلة الثانية كان أقسى وأكثر فجيعة . ولهذا السبب يكثر التمنى فى حوارها الذاتى :

* ليتنى ما زلت فى الشارع أصطاد الذباب
* ليته ما لمّنى من رحلة الشارع . . .
* ليت ما سلفنى ثوباً وقوت
* ليت هذا البارد المشلول يحيا أو يموت
* ليته . . يا ليت ما سلفنى دفئاً وقوت

وكما ذكرنا قبل قليل ، فإنه قلما تخلو قصيدة من قصائد حاوى من استغلال هذه الوسيلة الدرامية ؛ وهذا ما يجعل استعراضها جميعها عملية لا تتسع لها هذه الدراسة ، وربما تكون قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ » مثالا بارزاً يستحق وقفة خاصة . وتبدأ القصيدة بمتكلم يتمثل أمامه حفار القبور ، فيخاطبه طالبا منه أن يعمّق حفرة دفنه لتصل إلى قاع لا قرار له :

عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار
يرتمى خلف مدار الشمس

وهذا المتكلم هو لعازر نفسه ، الذى أحياه المسيح بعد أيام من موته . أما سبب هذا الطلب فتوضحه الدورات الأولى والثانية والثالثة فى القصيدة ، حيث إنه لم تكن لديه رغبة فى العودة إلى الحياة .

ومن الدورة الرابعة « زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه » حتى نهاية القصيدة يصبح المتكلم زوجة لعازر ؛ فهى تحدث نفسها تارة ، وتحدث جارة لها تارة أخرى ، ملقية الضوء من خلال ذلك على مأساتها . لقد فوجئت كما سبق وذكرنا بأن عودة الزوج إلى الحياة كانت عودة مشوهة . لذلك سرعان ما ذوت الفرحة التى غمرتها حين علمت بخبر انبعاثه ، تلك الفرحة التى عبّرت عنها فى الدورة الخامسة حين أخذت تحدث جارتها المتخيلة بفرح أنثوى طفولى :

جارتى يا جارتى
لا تسأليني كيف عاد
عاد لى من غربة الموت الحبيب
حجر الدار يغنى
وتغنى عتبات الدار والخمر
تغنى فى الجرار
وستار الحزن يخضرّ
ويخضر الجدار
عند باب الدار ينمو الغار ، تلتم الطيوب
عاد لى من غربة الموت الحبيب
زنده من بيلسان حول خصرى
زنده يزرع نبض الوردة الحمرا بعمرى
بعد أن رمّد فى ليل الحداد .

هذا الحلم الجميل الذى راودها عند عودة الزوج يأخذ فى التلاشى ، وهى تقترب منه ، تتعرى له ، تغريه ، تسترحم عينيه ، وهو يقابل كل ذلك ببرودة الأموات .

وأمام هذا الإخفاق ، تحاول الانتقام لكبرياء الأنثى فيها ، فتحاول إغراء الناصرى ، ليقوم بالدور الذى أخفق لعازر فى القيام به ، تخفق فى ذلك أيضا ، فتستسلم مراراً فى نومها لغريب بربرى من فرسان المغول . لكن ذلك لا يحقق لها رغبة الأنثى الفعلية . وأمام هذا الخذلان المتواصل تتجه هى كذلك إلى طلب الموت الأبدى ، ويصبح كل ما فيها من حواس يصرخ طالبا هذه النهاية :

الحواس الخمس فوهات مجامر
تشتهى طعم الدواهى والخراب

وهكذا فإن عرض التجربة فى القصيدة ، وتطور هذه التجربة ، والنهاية التى آلت إليها ، كل ذلك تم عن طريق المونولوج الذى جاء على لسان الزوج فى الجزء الأصغر من القصيدة ، وعلى لسان الزوجة فى الجزء الأكبر منها .

## خاتمة :

قسم القرطاجنى الناس بحسب أحوالهم النفسية وما يمرون فيه من تقلب أحوال وتصاريف دهور إلى ثلاثة أصناف :

[ ١ ] صنف عظمت لذاته ، وقلت آلامه ، حتى كأنه لا يشعر بها .

[ ٢ ] وصنف عظمت آلامه ، وقلت لذاته ، حتى كأنه لا يشعر بها .

[ ٣ ] وصنف ثالث تكافأت لذاته وآلامه .

وتبعاً لهذا التقسيم ، ذهب القرطاجنى إلى أن الأقاويل الشعرية التى تصدر عن هذه الأصناف منقسمة إلى أنماط متعددة ، جعلها على النحو التالى :

١ ـ أقوال مفرحة . ٢ ـ أقوال شاجية . ٣ ـ أقوال

مفجعة . ٤ ــ أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية . ٥ ــ أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة . ٦ ــ أقوال مؤتلفة من شاجية ومفجعة . ٧ ــ أقوال مؤتلفة من مفرحة وشاجية ومفجعة[٧٢] .

وما يعنينا فى الحقيقة من هذا التقسيم الذى يتسم بسمة رياضية ، خصوصاً فى الأنماط الأربعة الأخيرة ، هو انتباه هذا الناقد الفذ إلى الفرق بين ما « يمكن أن يسمى أقوالاً شاجية واختلافها عن الأقوال المفجعة . . فمما يدخل ضمن الأقوال الشاجية ما يتعلق بالألم بعد اللقاء ، أو الجور بعد العدل ، أو التشكى من جور الزمان وخون الأخوان . . . إلخ . ومما يدخل ضمن الأقوال المفجعة ما « يذكر فيها الإنسان ما يلحق بالعالم من الغير والفساد ، ومآل بنى الدنيا إلى ذلك »[٧٣] .

وبالنظر إلى شعر خليل حاوى من خلال هذا المنظار ، وكما بينت حقول الألفاظ التى خصصناها بالذكر ، بالإضافة إلى ما جاء فى نقاشنا لبعض الظواهر فى الجملة عند الشاعر ، تبرز لنا ملاحظتان ، نعتقد أنهما على جانب كبير من الأهمية ، وإنهما يلقيان الضوء على رحلة الشاعر بين دروب الفرح والفجيعة :

١ ــ إن عالم الفرح عند حاوى يتمثل فى بريق الأمل الذى كان ينبعث فى نفى الشاعر بين آونة وأخرى . لكن هذا العالم لم يستطع أن يتعدى حدود الأمل ، بمعنى أنه لم يستطع أن يفرض نفسه بوصفه واقعاً من حول الشاعر . وفى الوقت نفسه فإن عالم الفرح هذا بقى لا يشكل إلا بقعة صغيرة فى خريطة عالم الشاعر الكلية .

وفى المقابل فإن العالم الحقيقى من حول الشاعر هو عالم الرعب والموت والفجيعة ، بكل ما فيه من ألوان قاتمة ، وحيوانات وطيور وحشرات فتاكة . وقبور وأكفان ، وحمّى ورموز شر ، وشهوة جسد ، لا تبقى لشهوة الروح مكانا .

٢ ــ لم يقف نمط الأقوال لدى حاوى عند حدود الأقوال الشاجية ، بل تعدى ذلك إلى دائرة الأقوال المفجعة التى تصل إلى قمة عذاب النفس وشقائها ، وهى رهينة استبداد موت عنيد ، تتنزل فيه النار والكبريت لتمحق الإنسان ، وتدفنه « خلف مدار الشمس » . وبذلك ينهزم كل بريق أمل فى رؤيا الولادة والانبعاث الذى هو قرين الفرح ، أمام ركام الموت والجدب والحريق . ومن هنا فإن محاولات الشاعر فى جعل عالم الفرح/الخصب والحياة يقف على أقدامه أمام عالم الفجيعة/الجدب والموت ، تبوء كلها بالإخفاق . وعليه ، يصبح لخطاب الشاعر للعازر فى مقدمة القصيدة ، التى سبق أن أشرنا إليها أكثر من مرة ، من الأهمية ما يلخص تجربة الشاعر الكلية ، واقتصار الفجيعة على الفرح ، لا فى عالمه الشعرى فحسب ، بل فى عالمه الشخصى . ألم يخاطب الشاعر لعازر ، قبل سنوات وسنوات من إنهاء حياته بنفسه :

« ثم راحت ملامحك تكون ذاتها فى ذاتى . . . ويوم تم تكوينك ؛ يوم طلعت من بخار الرحم ودخان المصهر ، كنت لعينى وجعا ورعبا ، حاولت أن أهدمك وأبنيك ، وكانت مرارات عانيتها طويلا قبل أن أنتهى عن رغبتى فى أن تكون أبهى طلعة ، وأصلب إيمانا ، وأجل مصيرا . وماذا ؟ لئن كنت وجه المناضل الذى انهار فى الأمس ، لأنت الوجه الغالب على واقع جيل ، بل واقع أجيال يبتل فيها القوى الخير بالمحال ، فيتحول إلى نقيضه ، ويتقمص « الخضر » طبيعة « التنين » الجلاد والفاسق . . . وهكذا ، وفيما يشبه الحدس ، اتحد الحاضر بكل زمان ، والواقع بالأسطورة ، فاكتسبت اسما ، وكان الاسم جوهر كيانك : لعازر ، الحياة ، والموت فى الحياة »[٧٤] .

الهوامش :

(١) انظر Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , Enlarged Ed., MacMillan Press Ltd., London, 1975, p. 630.

وكذلك : Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads; edited by: R. L. Brett and A. R. Jones, Methuen,London and New York, ed. 1981, pp. 241-272, 314-318.

(٢) Princeton Encyclopedia. P. 360.

(٣) المرجع السبق نفسه .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٦٣٢ .

(٥) Owen Barfield: Poetic Diction, Faber and Faber, London, 1952, p. 96.

(٦) Rene Wellek and Austin Warren: Theory of Literature, Penguin Books, London, print 1982, p. 174.

(٧) Barfield, Poetic Diction, p. 96.

(٨) Princeton Encyclopedia..., p. 633.

(٩) عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .

(١٠) إليزابيث دور : الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد ابراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص : ٨٤ - ٨٥ .

(١١) جميل صدقى الزهاوى : ديوان الزهاوى ، دار العودة ، بروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩م ، الجزء الأول ، ص : ١٨ .

(١٢) ١٢٩/٣ .

(١٣) ٥٩/٣ .

(١٤) ٧٨/٣ .

(١٥) ١٢٩/٣ .

(١٦) ٤٨/٢ .

(١٧) ١٢٣/١ .
(١٨) كمال خيربك : حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٣٧ .
(١٩) حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨م ، ٢١٧ .
(٢٠) ربما يكون خير مثال على شيوعها فى الرواية المعاصرة ، رواية عرس الزين ، ورواية موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح .
(٢١) من قصيدة « يطير الحمام » ، مجلة « الكرمل » ، العدد ١١/١٩٨٤ ، ص : ٤٦ .
(٢٢) ٣٤٢/١ .
(٢٣) ١٣٤/٣ .
(٢٤) ٩٧/١ .
(٢٥) ١٦٣/١ .
(٢٦) ١٠٥/٢ .
(٢٧) ٣٠٥/١ .
(٢٨) ٢٤٦/١ .
(٢٩) ٣٣٤/١ .
(٣٠) انظر مقدمة القصيدة ٣٠٩/١ - ٣١١ .
(٣١) انظر : عفاف بيضون : التطور فى شعر خليل حاوى من « نهر الرماد » الى « الناى والريح » ، ديوان خليل حاوى ، ص ٣٧٣ - ٣٨٤ .
أنطون غطاس كرم : « الواقع رؤيا والرؤيا واقع » المرجع نفسه ، ص : ٣٦٥ - ٣٧٢ .
-أحمد كمال زكى : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص : ٢٣٣ - ٢٣٦ .
-إيليا حاوى : « قراءة فى شعر خليل حاوى » ، الفكر العربى المعاصر ، عدد ٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٩ - ٤٠ .
(٣٢) للمزيد حول هذا الموضوع ، انظر : حسين مروّة ، دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٢٠ - ١٤٤ .
(٣٣) انظر للدارس : أنماط من الغموض فى الشعر العربى الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمى والدراسات العليا ، ١٩٨٧ ، ص : ٣٣ - ٣٥ .
(٣٤) Princeron Encycolpedia..., p. 833.
(٣٥) ٩٢/١
(٣٦) Bergen Evans: **Dictionary of Mythology**, Franklin Watts, London-New York, 1977, p. 204.
وانظر أيضا :
**New Larousse Encyclopedia of Mythology**, Hamlyn, London, 1978 (Phoenix).
(٣٧) ١٤٩/٣ .
(٣٨) ١١٩/١ .
(٣٩) **Dictionary of Mythology**, p. 211.
(٤٠) ٣٠٠/١ .
(٤١) ديوان عبد الوهاب البياتى ، مجلد ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٢١ .
(٤٢) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص : ٣٥٦ - ٣٥٧ .
(٤٣) المرجع نفسه ، ص : ٣٥٦ حاشية رقم ١ .
(٤٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٥٥ .
(٤٥) الحسن بن بشر الآمدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص : ٢٩٧ .
(٤٦) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ١٩٨١ ، ص : ٤٢٠ .
(٤٧) الشعر العربى المعاصر : دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ١٩٧٢ ، ص : ١٧٤ .
(٤٨) زمن الشعر : دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٨ - ١٣٣ ، ١٦٢ - ١٦٦ ، ٢٥٨ - ٢٦٧ .
(٤٩) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥ ، مجلد ١ ، ص : ٤٣٦ .
(٥٠) خليل حاوى : ٢٢٨/١ .
(٥١) خليل حاوى : ٣٣٤/١ - ٣٣٦ .
(٥٢) أبو الحسن ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، د . ت ، ج ٢ ، ص : ٧٤ .
(٥٣) انظر : **Modern Arabic Poetry (1800-1970)**, Leiden, E. J. Brill, 1976, pp. 227-246.
(٥٤) إلياس خورى : دراسات فى نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص : ٥١ .
(٥٥) Princeton Encyclopedia...., p. 699.
(٥٦) المرجع نفسه .
(٥٧) ٧/٢ - ١٥ .
(٥٨) ٩١/٢ - ١٣٥ .
(٥٩) إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص : ٩٨ .
(٦٠) ٩/١ - ٢٠ .
(٦١) انظر القصائد : « نعش السكارى » ، « الكهف » ، « دعوى قديمة » ، « عودة إلى سدوم » ، « الجسر » ، « الناى والريح » ، « السندباد فى رحلته الثامنة » .
(٦٢) ٨٥/١ - ٩٩ .
(٦٣) ٢٥/٣ - ٣٢ .
(٦٤) ٣٠٧/١ - ٣٦١ .
(٦٥) تكررت فى الصفحات ٣٢٣ ، ٣٢٦ - ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٦١ .
(٦٦) الشعر العربى المعاصر .... ، ص : ٢٩٣ .
(٦٧) S. Moreh, **Modern Arabic Poetry.**
(٦٨) Princeton Encycopedia...., p. 529.
(٦٩) المرجع نفسه .
(٧٠) ٩/١ - ١٩ .
(٧١) ٤٤/١ - ٤٨ .
(٧٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط ٢ ، دار العرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص : ٣٥٦ .
(٧٣) المرجع نفسه .
(٧٤) ٣٠٩/١ - ٣١١ .



المراجع :


* أدونيس ( على أحمد سعيد ) : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣م .
- : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥م ، ( مجلد ١ ) .
* إسماعيل ( عز الدين ) : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ م .
* الآمدى ( أبو القاسم الحسن بن بشر ) : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١م .

Evans (Bergen) : **Dictionary of Mythology** , Franklin Watts , London - New York , 1977.

Barfield (Owen): **Poetic Diction,** Faber and Faber, London, ed., 1952.

- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Enlarged Ed., The MacMillan Press Ltd., London, 1975.
- البياتي ( عبد الوهاب ) : **ديوان البياتي** ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ( مجلد ٢ ) .
- حاوي ( خليل ) : **ديوان خليل حاوي** ، دار العودة ، بيروت .
  -: **الرعد الجريح** ، دار العودة ، بيروت ، ،
  -: **من جحيم الكوميديا** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م .
- خوري ( إلياس ) : **دراسات في نقد الشعر** ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦م .
- خيربك ( كمال ) : **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦م .
- درو ( إليزابيث ) : **الشعر ، كيف مفهمه ونتذوقه** ، ترجمة . محمد ابراهيم الشوش ، منشورات مكتبة ميمنة ، بيروت ، ١٩٦١م .
- زكي ( أحمد كمال ) : **الأساطير** ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩م .
- الزهاوي ( جميل صدقي ) : **ديوان الزهاوي** ، دار العودة ! بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩م .
- ساعي ( أحمد بسام ) : **حركة الشعر الحديث سورية من خلال أعلامه** ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨م .
- سليمان (خالد ) : **أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر** ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، ١٩٨٧م .
- السياب ( بدر شاكر ) : **ديوان بدر شاكر السياب** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م .
- عباس ( إحسان ) : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، دار الثقافة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٨١م .
- **الفكر العربي المعاصر** ( مجلة ) ، عدد ١٩٨٣/٢٦م .
- القرطاجني ( حازم ) : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط٢ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ .
- القيرواني ( أبو الحسن بن رشيق ) : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، د . ت .
- **الكرمل** ( مجلة ) عدد ١٩٨٤/١١ .
- مروة ( حسين ) : **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي** ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ .
- Moreh (Samuel): **Modern Arabic Poetry 1800 - 1970, Leiden,** E.J.Brill, 1976.
- **New Larousse Encyclopedia of Mythology.** Hamlyn, London, 1978.
- Wellek (Rene) and Austin Warren: **Theory of Literature,** Penguin Books, London, Print 1982.
- Wordsworth and Coleridge: **Lyrical Ballads:** edited by: R. L. Brett and A. R. Jones, Methuen, London and New York, 1981.

# طراز التوشيح
# بين الانحراف والتناص

صلاح فضل

١ ــ مدائن التوشيح :

جاء فى رسالة إسماعيل بن محمد الشقندى فى فضل الأندلس : « أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء ، وحسن المبانى ، وتزيين الخارج والداخل ، وتمكن التمصر ؛ حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير فى إشبيلية وجد . ونهرها الأعظم الذى يصعد المدّ فيه اثنين وسبعين ميلا ثم يحسر ، وفيه يقول ابن سَفَر : ــ

شق النسيم عليه جيب قميصه
فانساب من شطيه يطلب ثارهُ
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها
هُزءًا فضمّ من الحياء إزارهُ

وزيادته على الأنهار كون ضفتيه مطرزتين بالمنازه والبساتين والكروم والأنسام ، متصل ذلك اتصالا لا يوجد على غيره .

وقد سعد هذا الوادى بكونه لا يخلو من مسرة ، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر ، لا ناه عن ذلك ولا منتقد ، ما لم يؤد السكر إلى شر وعربدة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته . وأهله أخف الناس أرواحا ، وأطبعهم نوادر ، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السبّ ، قد مَرَنوا على ذلك ، فصار لهم ديدنا ، حتى صار عندهم من لا يتبذل فيه ولا يتلاعن ممقوتا ثقيلا . وقد سمعت عن شَرَف إشبيلية ــ وهى غابة غناء على مشارفها ــ فذكرها أحد الوشاحين فقال : ــ

إشبيليا عروس
وبعلها عباد
وتاجها الشرف
وسلكها الواد[1]

فى مثل هذه المدينة الموشحة ، بخواصها المادية والمعنوية ، بنسقها الطبيعى ونزقها الأخلاقى ، ولدت الموشحة الأندلسية . ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلا شائقاً بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفنى الذى تخمر فى حضنه وتشرب روحه ، وتشكل بطابعه ، ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخى المشبع فى قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبى الفذ ، إيثاراً لمقاربة نصه النقدى الفريد ، الذى تأسس على بعد آلاف الأميال فى مصر على يد ابن سناء الملك فى كتابه « دار الطراز » ، إلا أننا سنجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة ، وهذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة اللعوب ، كأنها فى بنيتها « تجريد موقعى » ، كما يقول أصحاب النظرية المحدثة التى ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكل الهندسى .

وأول ما يبدهنا فى الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره ؛ وهو انحراف أندلسى فى صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتجلى فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد النقدى الضائع الذى يتكلفه بعض الباحثين ، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات ، بإرجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعى بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن سناء الملك صريحاً وقاطعاً فى تحديده لهذه النسبة فى أول سطر فى كتابه : « وبعد ، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها الشعراء من متردم »[2] . وقد وضح ابن بسام من قبله فى الذخيرة هذه النسبة قائلا : « وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة العقود ؛ فأقام عبادة بن ماء السماء منآدها ، وقوم ميلها وسنادها ؛ فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أخذت إلا عنه »[3] .

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد فى « المقتطف » يقول : « سمعت الأعلم البطليوسى ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحا على قوله إلا ابن بقى حين وقع له : —

أما ترى أحمد * فى مجده العالى * لا يُلحق
أطلعه المغربْ * فأرنا مثله * يا مشرق(٤)

وأحسب أن ابن زهر ، وهو الوشاح المتفنن ، قد باح فى هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقى ، لا لأنه قد أبدع فى مدح أحمد هذا بما لا نظير له ، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح ؛ وكأن الممدوح قد أصبح هو الوطن ، ومدحية ابن بقى هى فن التوشيح .

وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، الماثل فى دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين ، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته ، نجد ، طبقا لأوفى مجموعة حتى الآن ، وهى « ديوان الموشحات الأندلسية »(٥) ، — الذى قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازى — نجد أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحا ، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالى : —

| العصر | عدد الموشحات | الوشاحون |
| --- | --- | --- |
| العصر الأموى | ٢ | ١ |
| عصر الطوائف | ٧٨ | ١٣ |
| عصر المرابطين | ١٠٧ | ١٥ |
| عصر الموحدين | ١٥٧ | ٣٠ |
| العصر الغرناطى | ٥٥ | ١١ |
| عصر مجهول | ٤٨ | — |

وفى مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشارقة ، ممن أوردهم الصفدى فى « توشيع التوشيح »(٦) يصل فيه أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحا ، وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين ، والشام ٤ ؛ ومعنى هذا — من الناحية الكمية — أن عدد الوشاحين المشارقة ، وكلهم متأخرون زمنياً ، أقل من نصف وشاحى الأندلس ، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلن النموذج الأندلسى ، كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناص الذى تقوم عليه بنية الموشحة ؛ ذلك النموذج الذى يمثل حدا فاصلا يجعلها جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة ، لكنه جنس مهجن ، يضرب بجذوره فى ثقافات عدة ، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة فى العصور الأولى للثقافة العربية ، ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التى كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية .

## ٢ — تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادىء : الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلا من البحر ؛ ومزج البحور فى الموشحة الواحدة ؛ وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الوزن العروضى فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادىء نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها ، بل هى معالم مائزة للموشحة ، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مرذولا . وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن ، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل ، وإخماد ثورتها الموسيقية . يقول ناقدنا فى « دار الطراز » : « والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ؛ والثانى ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعرى ؛ وما كان من الموشحات على هذا النسج — أى مطابق لأوزان الشعر — فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف ، ويتشبع بما لا يملك . والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضا ، فمثال الكلمة قول ابن بقى : —

صبرت والصبر شيمة العانى * ولم أقل للمطيل هجرانى * معذبى كفانى .

فهذا من المنسرح ، وأخرجه منه قوله : معذبى كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله : —

ياويح الصب إلى البرق * له نظرُ * وفى البكاء مع الورْق * له وطرُ .

والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب ؛ وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط » .



وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها « أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة » ، ثم يعقب قائلا : « وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ؛ إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب » . ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات فى موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى .

ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلا من البيت ، إلا أنها ترتكز على فكرة التنضيد المتساوق المتوازى ؛ فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه . وهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية — مثل الشعر الحر — إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة ، ولها فى اختلاف الأطوال عدة أنماط ، أوضحها المرءوس والمذيل والمجنح . ومثال المرءوس :

أقم عذرى * فقد آن أن أعكف
على خمر * يطوف بها أوطف
كما تدرى * هضيم الحَشى مُخطف
إذا ماماد * فى مُخضرة الأبراد
رأيت الآس * بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل :

ما حوى محاسن الدهر * إلا غزال
معرق الحذين من فهر * عم وخال
نسبة للنايل الغمر * وللنزال
فأنا أهواه للفخر * وللجمال
وجهه وجه طليق * للضيوف مشرقُ
ويد تسطو على الأسد * فتفرقُ

ومثال المجنح :

سبحان باريه * بدعا بلا مثل
كالظبى فى التيه * والغصن فى الشكل
ياعاذلى فيه * أسرفت فى العذل
دع الجدالْ * ما قاد لى حيني * خلاف عينين * ترمى نبالْ .

أما مزج البحور فهو أيضا من خواص البنية الموسيقية للموشحات ، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضى للقصيدة . يقول ابن سناء الملك : « وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر طعمها لكل ذائق ، كقول بعضهم :

الحب يجنيك لذة العَذَلْ
واللوم فيه أحلى من القُبَلْ
لكل شيء من الهوى سببْ
جدّ الهوى بى وأصله اللعبْ

وأن لو كان * جَدٌّ يغنى * كان الإحسان * من الحسنِ .

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأوزان فى الأبيات مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ؛ فأما من كان طفيليا على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأبياته ظن أن هذا جائز فى كل موشح ، فعمل ما لا يجوز عمله ، وما لا يُمَشِّيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه » .

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيسى على التلحين ، حتى إنه هو الذى يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مسافاتها الإيقاعية ؛ فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها ؛ فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به ، وفى هذا يقول صاحب الطراز : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : – لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية – قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق ، . . . وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسج ، مفكك النظم . . وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين ؛ فيجبر التلحين كسره ، ويشفى سقمه » .

على أن هناك من الموشحات « ما يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها » وهناك « ما لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمعنى ؛ كقول ابن بقى : –

من طالبٌ * ثار قتلى ظَبَيَاتِ الحدوجِ * فتانات الحجيج .

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول « لا لا » بين الجزأين الجيميين من هذا القفل »؛ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساسا على التلحين الموسيقى ، ويعترف بأن هذا هو الذى حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد فى ضبط أنماط الموشحات الموسيقية ؛ فيقول : « وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفتراً لحسابها ، وميزاناً لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر ؛ فما لها عروض إلا التلحين ،ولا ضرب إلا الضرب . . فبهذا يعرف الموزون من المكسور ، وأكثره مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز » .

ولعل هذا ما يعطى للوشاح الموسيقار ميزة على غيره ، ويجعلنا ندرك سر النادرة التى تروى عن ابن باجة ، صاحب التلاحين المشهورة – كما يقول ابن سعيد – عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها :

جَرِّر الذيل أيّما جرِّ * وصل السكر منك بالسكرِ

فطرب الممدوح ، ولما اختتمها بقوله الآتى ، وطرق سمعه فى التلحين :

عقد الله راية النصر * لأمير العلا أبى بكر

صاح واطرباه ، وشق ثيابه ، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت ، وحلف بالأيمان المغلظة أن لا يمشى فى طريق إلى داره إلا على الذهب ؛ فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة ، فاحتال بأن جعل ذهباً فى نعله ، ومشى عليه (٧) .

وأحسب أن التلحين لم يجبر فى حالة هذه الموشحة كسرها العروض ، بل جبر كسرها الدلالى ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه « مصونات الجيوب » فينثال منها الذهب النضار .

### ٣ – تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى ، على النحو الذى يتطلب قدراً عالياً من بكارة اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتئام النسيج ، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت . وكلما أمعنت القصيدة فى صبغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين فى جملتهم ، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء .

وتأتى الموشحة ، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب ، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضادا له ؛ فتبنى على تداخل المستويات

اللغوية وتجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط ؛ الفصحى المعربة ؛ والعامية الملحونة ؛ والأعجمية الرومية . ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه ، ثم تستقر تقاليد الموشحة ، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية ، والخرجة هى الجزء المهم فى البنية ــ كما سنتبين فيما بعد . ويظل التفاوت اللغوى هو الخصيصة الشائقة والفارقة بين القصيدة والموشحة .

ويرى الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن تفاوت المستوى اللغوى بين الموشحة والخرجة هو الذى كان يؤدى إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوافر فى كل الأزجال التى تنتمى إلى المستوى العامى نفسه ، ولا فى القصائد بطبيعة الحال ، ثم يقول : « ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حدا من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجدها إلا فى النادر من أشعار الأمم وأغانى الشعوب ، وهى على لسان امرأة مستعارة فيما يرجح ، يقول :

كم من شبيهة قَمَرْ * قامت تغَنّى لَكْ
ولَسْ تحدث بشر * إلا بتبجيلك
وإن أردت السفر * نجى نغنى لك
أنا نكن لك شفيقْ * يامن بُلى بى
إن خفت وحش الطريق * انظر لعينىّ[٨]

ويقول صفى الدين الحلى ، فى كتابه العاطل الحالى :

كان ابن غُزْلة ، الشاعر المغربى ، وهو من أكابر أشياخهم ، ينظم الموشح والزجل والمزنّم ، أى المخلوط ؛ فيلحن فى الموشح ، ويعرب فى الزجل ؛ تقصدا منه واستهتارا ، ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك . وكان ابن سناء الملك يعيب عليه ذلك ، فمن موشحاته المزنمة الموشحة الطنانة المشتهرة ، الموسومة بالعروس ، التى نظمها عند عشقه رميلة ، أخت عبد المؤمن خليفة الموحدين وملك الأندلس ، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطلعها وما يليه اجتماعه بها ، والواقعة مشهورة . وكان حسن الصورة ، جليل القدر ، ذا عشيرة ، وكانت هى أيضا جليلة القدر ، جميلة الخَلْق ، فصيحة اللسان ، تنظم فيه الأزجال الرائقة الفائقة ، ثم يذكر قسماً من موشحة أولها :

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من مراتع الأُسْدِ[٩] .

ويرى الأهوانى أيضا أن هذا الخلط فى المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب ، بل إن الوشاح الأول ، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل ، وهو الأغنية العامية ، لم يكن حريصا فى فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية فى جميع مقطوعاته ، وأن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراده فى كتابه ، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة فى مقطوعاته ؛ إذ خلط الفصيح بالعامى فى صلب الموشحة لا فى خرجتها فحسب ، لم يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتبرت شذوذا وخروجاً على الأصول فى العصور المتأخرة ، وإن كانت مألوفة فى العصور الأولى للتوشيح[١٠] .

ومع أن هذا التداخل كان أوضح فى الموشحات المسموعة ، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى ، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف ، فإن نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة فى مجموعة ديوان الموشحات التى عرضنا لها من قبل ، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين ، وهذا ما يعد دليلا بينا على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معالمه عبر الثقافة التقويمية المكتوبة ؛ الأمر الذى جعل عالما متمكنا مثل الدكتور إحسان عباس يقول :

« إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إيثار الإيقاع الخفيف ، الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر ، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً ؛ ذلك أننا نقول حقا إن الموشح معرب ، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة ، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها ، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج »[١١] .

أما نثرية الموشح ، نتيجة لهذا الخلط فى المستويات اللغوية ، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تعدد الأصوات والحوارية فى التناص ، وسنجد أنها ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان ، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوى الواحد ، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى ؛ وهى دلالة عريضة نجتزىء منها بملمحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية فى اللغة العربية ؛ والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعى الاجتماعى ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالا وتفاقما لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه ؛ فقال : « ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته ، وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إعرابا ، واستحدثوه فنا سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة »[١٢] .

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس إلا أنهم لابد أن يحمدوا له صبغة الشرعية التى يضفيها على الفنون المهجنة ، عندما يتحدث عن بلاغتها ، ويصف لغتها طبقا لمعجمه الخاص بأنها حضرية .

واللافت للنظر ، أن نقاد التوشيح ، وعلى رأسهم ابن بسام ، مع قلة إشاراته وكثافتها ، وابن سناء الملك المنظر الدقيق ، قد فطنوا لخاصية القصيد فى تداخل المستويات اللغوية ، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : « يأخذ اللفظ العامى والعجمى ، ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة » . وهذا هو الأمر البارز فى عمل الوشاح عنده ؛ الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها . أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلا :

« والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن

تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الداصة ـ أى اللصوص ـ فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا ، اللهم إلا إذا كان موشح مدح ، وذكر الممدوح فى الخرجة »(١٣) .

« وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضا فى العجمى سفسافا نفطيا ، ورماديا زطيا » ؛ ومعنى هذا أنه يشترط فى المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطاً بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكارى وأهل المجون والعجم ، أو يكون مرتبطاً بلوازم النساء والفتيات والمغنيات، مما يجعل مفارقته لحديث الرجال هو العامل الفعال فى توليد الطرافة ؛ وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوى ، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معا ، ومنبع الشعرية الجديدة فيها ؛ فهى أول جنس أدبى عربى يسمح بدخول الناس من غير البدو ، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف ؛ لهذا عانت الموشحات من النفى والاضطهاد ، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى ، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير المؤرخين فى شخصية مثل ابن عبد ربه ، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين ، بل ينسب إليه ابتداع هذا الفن ، ثم نتصفح موسوعته الكبرى « العقد الفريد » ـ على ما فيها من تنضيد ، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفى ، والتزيين بالمجوهرات الغالية ، أو نقرأ ديوانه ، فلا نعثر فيهما على أى أثر لهذا الابن الضال ، وهو التوشيح . وينبغى لنا ، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف ، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية ، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك ، أو اكتشف فى المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشح « يطفى وجيبى » الذى يقول فيه ابن بقى :

أنا وأنت * أسوة هذا المهجر
بالصبر بتنا * مع انصداع الفجر
ومذ رحلتا * غنى الجوى فى صدرى

[ سافر حبيبى * سحر ومادعتو
ياوحش قلبى * فى الليل إذا افتكرتو](١٤) .

أو موشح ابن سناء الملك نفسه الذى مطلعه :

من أين يابدوى الترك * أتيتَ من أينْ
أراه ياهند أحلى منكِ * فى القلب والعين

وتمهيده وخرجته :

هيهات ما لى عنه مهربْ
صادف منه غليلى مشربْ
فاسمع لما قد جرى لى واطرب
وإن شربت عليه فاشرب
( دفع لى بوسة فميم المسكِ
فبستو ثنتين
لولا نخاف ، إنه منى يبكى
لبستو ميتين )(١٥)

أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة ، وتحدث فيه عن محبوبه الرومى ، مثل الخرجة ، فقال :

فى طاعة النديم * وفى هوى الحسانْ
عصيت كل عاذلٍ * ودِنتُ بافتتانْ
علقته غزالاً * للروم منتهاهُ
زناره استمالا * حلمى إلى صباه
إن قال لى مقالا * لم أدر ما عناه
أو أشتكى همومى * لم يدر ما عنانى
فالقلب فى حبائلٍ * أبدى هواه عانى
قل كيف يستريحُ * صب متيّمُ
لسانه فصيح * والحب أعجمُ
هاحالق تلوح * فهل مترجمُ
« صبى عشقت رومى * وش نحفظ اللسان
الساع ما نشاكل * عاشق بترجمان »(١٦)

أما الخرجات الأعجمية ، فسنكتفى منها بمثلين ، من نيف وأربعين خرجة معلومة الآن ، أحدهما للأعمى التطيلى من موشح مطلعه :

دمع سفوحٌ وضلوع حِرَار * ماء ونار
ما اجتمعا إلا لأمر كبار

وتمهيده وخرجته :

لا بدل منه على كل حال
سوى تجنى وجفا واستطال
غادرنى رهن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والدلال

ميو الحبيب انفرمو دى أمار
كى نو أدى استار
نويس كى نو اى بيجار

وترجمته : حبيبى مريض بداء الحب
وكيف لا . . .
ألست ترى أنه لن يثوب »(١٧)

وموشح ابن المعلم ، وخرجته :

أمّا ودنيا * حسنت بمرآه
ما المجد حيا * كسنا محياه
فاشدو عليا * بسحر سجاياه
بن ياسحاره * ألباكى استاكن بالبيجور
كواندو بينى بيدى أمور

وترجمته : تعالى ياسحاره * الفجر الرائع الجمال
حين يطل يبتغى الوصال »(١٨) .

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية ، على حد تعبير « بيرس » السيميولوجى الأول ؛ على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسى المختلط الأجناس ، الذى قامت فيه المرأة الروميّة بدور الخرجة فى الموشحة ، وهو دور الأنثى الحاضنة ، وبنية هذه الموشحة نفسها ، عندما تعكس بصريا التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة ، المفعمة بالحيوية والخصوبة والشعر .

### ٤ ــ كسر النمط الأخلاقى :

فى لفتة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال : ــ

يُرىَ حكمةً ما فيه وهو فكاهة
ويُقضَى بما يقضى به وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية : ــ

الجد والهزل فى توشيع لحمتها
والنبل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقة ، ويتأسس بوصفه جزءاً من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات . فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه ، ولعبت بقوانينه ، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده ، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتراكيب ؛ فمزج الأنغام ، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل ، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة ، وخصوصا فى الخرجة ، وإن كانت كلها ــ كما يقول ابن سناء الملك ، وكأنه يقنن ما لمحه أبو تمام ــ « هزل كله جد ، وجد كأنه هزل » . فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث ، والتعبير والتصوير ، تتراءى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة ، وأوضح معالم الوجود الواقعى للإنسان فى المجتمع ، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب . هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحة إلى الأدب العربى ؛ إذ تجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفا ذا أبعاد اجتماعية ، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج ، مما يطيقه حسنا الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشددا وعصبية من حس أسلافنا ، لندرك مداه وأهميته ، ومن ذلك قول ابن سهل فى موشحة مطلعها :

يالحظات للفِتَنْ * فى كرها أو فى نصيبْ
ترمى وكل مقتل * وكلها سهم مصيبْ

أغربت فى الحسن البديع
فصار دمعى مُغربا
شمل الهوى عندى جميع
وأدمعى أيدى سبا
فاستمعى عبدا مطيع
غنى لتعصى الرقبا
هذا الرقيب ما أسواه بظنْ
إش لو كان الإنسان مريبْ
يا مولتى قم نعملو
ذاك الذى ظن الرقيب(١٩)

ويقول الكميت ، وهو أبو عبد الله محمد بن الحسن البطليوسى ، من موشحة مطلعها :

لاح للروض على غُر البطاح * زَهَرٌ زاهرْ
وثنا جيدا مُنَمْنَمَ الأقاح * نَوْرُهُ الناضرْ
زارنى منه على وجه الصباح * أرَجٌ عاطِرْ

وتمهيدها وخرجتها :

وفتاةٍ فتنتْ بحسنها * وتثنيها
تشتكى طول جفاء خدنها * حين يؤذيها
وتغنى برقيع لحنها * ومغانيها
« ذُبتُ والله أسًى ، نطلق صياحْ * قد كسر نهدى
وعمل لى فى شفيفاتى جراح * ونثر عقدى »(٢٠)

ومما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أو فتاة ، وأنها تمثل طفرة فى سياق الموشحة ، لتحقق إلى جانب تعدد الأصوات الذى سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعابثة ؛ وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى ، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق ، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزاوج بين حالات الحياة ؛ وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : « والمشروع ، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستعارا على بعض الألسنة ؛ إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان » . فإذا أضفنا إلى ذلك ما لاحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :

« قال بعضهم ، أظنه عبد الكريم ، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطِبة ، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم »(٢١) ــ أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغانى العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى ، نصف الأعجمى ، وطبيعة العلاقات فيه . وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الأخير مظهراً للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب .

ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلا ، فى بعض موشحاته الصوفية ، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة ؛ فكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه ، وشفرته التى لا يستطيع الخروج عليها ؛ فيقول فى موشحة مطلعها : ــ

سألت جودَ فالق الإصباح
هل لى من سراحْ

. .

فاح النّدىُّ من عَرف محبوبى
إذا كان ما بدا منه مطلوبى
فصيحت يامناى ومرغوبى
« حبيبى إن أكلتَ التفاحْ
جى واعمل لى آح »[٢٢] .

ولكن الخرجة التى لقيت رواجا أكثر من غيرها ، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صورة مجسدة ، هى تلك التى يقول فيها الوشاح :

ومهاة تشبه القمرا
جَفنها للناس قد سحرا
لست أنسى قولها سحرا

[ قد نشب خلخالى فى حَلَقى * ولباسى جارنا خطفو ][٢٣] .

ومن الطريف أن هذا المظهر فى الموشحات هو الذى استهوى المشارقة أكثر من غيره ، وعدوه مناط التجديد ، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والرقة والاستخفاف ، وكان منهم بعض كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء ، مثل ابن سناء نفسه ، وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم ، كما أنه يمكننا أن نقول إن هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل إلى نشوء المكفّرات ، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نسق الموشحة الأولى نفسه ، وهذا ما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبى بتغير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية ، وانحصاره فى مراحله الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور ؛ مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية .

### ٥ ـ التناصّ والشعرية :

يقول « جريماس » فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا : « كان الباحث السيميولوجى الروسى « باختين » أول من استعمل مفهوم التناص ؛ فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحيوية الإجراءات التى تقوم عليها الدراسات المقارنة التى تتضمنه ، والتى يمكن أن تمثل تحولاً منهجياً فى نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه ، ولعل عبارة « مارلو » التى يقول فيها إن العمل الفنى لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل فى طياتها إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها »[٢٤] .

فإذا راجعنا « باختين » وجدنا لديه فصولا شائقة عن الشعرية وحوارية اللغة ، تلقى ضوءاً غامراً يفيدنا فى فهم خاصية التناص كما تتجلى فى الموشحة ، إذ يقول : « إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، . . فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته ، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة ، لا لشىء آخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى وحيد ؛ إذ لا ينبغى أن ينعكس لديه أى تنضد ولا تنوع للغات . . أما الناثر فإنه يسلك طريقا مختلفة تماما ، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر عمقاً ، لأن ذلك يسهم فى توعيته وتفريده »[٢٥] .

ولعل تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات ، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه ـ كما سنرى بالتفصيل ـ هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها ، فابن سناء الملك يقول عنها : إنها نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم ؛ أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارىء كأنها نثر ، فإذا ما تلقاها وتذوقها ، أدرك شعريتها . ويقول ابن خاتمة فى وصف موشحة للقزاز « ومن أظرف ما وقع له فى خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله فى منثور الكلام » ، ويعلق على ذلك إحسان عباس بقوله إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية ، فإن خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر مهم فى نظر الأندلسيين يومئذ[٢٦] . ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات ؛ فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة ، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً فى النظم العربى ، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقا فى المستوى اللغوى الواحد ، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاوبها بهذا القدر من السلاسة واليسر ؛ ومن ثم يصبح منبعاً حقيقياً لشعرية غير مألوفة من قبل . إن كثرة متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالبا ما يؤدى إلى التكلف ؛ من هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله : « ما الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف » .

فإذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقوم على أساسه . ولنعتمد هذه المرة على تعريف الباحثة التى اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث ، وهى « جوليا كريستيفا » إذ تقول : « إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى الخطاب الشعرى نفسه ؛ وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين ؛ ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعد رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها ينفى الأخر . . ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « سوسير » فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عدد من النصوص فى الرسالة الشعرية ، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى بوصفها مجالاً لمعنى مركزى . . فإنتاج النص الشعرى ينمو خلال حركة مركبة من إثبات نصوص أخرى ونفيها »[٢٧] .

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقديا نقاء صوتها الشعرى وتفرده ، وخصوصية أبنيتها التركيبية ، وتوحد مستواها الإبداعى للمؤلف ، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى ، وإلا عد ذلك من قبيل السرقات التى مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصى التى تأخذ بهذا المنظور ــ إذا كان ذلك كذلك فإن الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد ، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية ، من بقايا أغنية شعبية رومانثية ، أو عامية من قطعة غنائية دارجة ، ويبنى عمله الشعرى عليها ، على النحو الذى يتضمن اعتداءً جسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ؛ إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومى والتاريخى والفنى ، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى ، ويقيم تجربته فى هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ ، بلغة غير عذرية ، على نحو يقربه من شعرية الواقع المعيش ، بتقلباته التاريخية وخبراته المتراكمة فى الحياة والفن .

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً لا تاريخياً ، يقوم فى الفضاء المطلق ، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر فى الاستخدام اللغوى ؛ يرفض الإحالة ، ويدعى عدم السبق ، ويبرأ من التجربة ، فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات فى النص ، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية .

وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناص فى النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص ، نجد أنه يندرج عند البعض « فى إطار الشعرية التكوينية ، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى ، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل ، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التى تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة »(٢٨) .

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى أبراز الفرق بين نوعين من التناص ، أطلق على أحدهما التناص الضرورى ، وسمى الآخر بالتناص الاختيارى(٢٩) . وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة فى النوع الأول لا تجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختيارى هو الملائم منهجياً للبحث النقدى . ولعل تحديد الباحث نفسه للونين أيضا من التناص ، سماهما بالمحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو النقيضة ، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة ، أن لا يكون حصرا لوظائف التناص بطريقة منطقية مسبقة ، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية ، وتحليل تداخلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلاقتها ، واختبار فعالية تراكيبها هى الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف ، ورصد التنوعات ، بعيدا عن الروح التقعيدى الصارم . فإذا استعرضنا طرائق التناص فى الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيع الأصداء لإشباع النموذج .

### ٦ ــ تعدد الأصوات :

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة ، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو تعدداً مفترضاً ، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولا فى تمثل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه ، ثم يأخذ فى إتمام عمله متقدما من النهاية إلى البداية ، ولا بدله فى كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوى مادى يشير إلى هذا التعدد ؛ فلا تأتى الخرجة إلا عقب إيراد إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك « والخرجة هى أبزار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة ، وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة ــ بل السابقة ــ وإن كانت الأخيرة ، وقولى السابقة لأنها هى التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية » . ثم يقول عن الحالة الأولى : « وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق فى خرجته ؛ بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن » ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلا : « والمشروع ــ بل المفروض ــ فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطراداً ، وقولاً مستعارا على بعض الألسنة ؛ إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان ، والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت الذى قبل الخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت » .

ويحكى ابن سناء الملك فى كتاب آخر له تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول : « وكنت لما أولعت بعمل الموشحات ، قد نكبت عما يعمله المصريون من استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة ؛ فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غيرى ، بل أبتكرها وأخترعها ، ولا أرضى باستعارتها ، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة ، وقصدت ما قصدوه ، واخترعت أوزانا ما وقعوا عليها ، ولم يبق شىء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية ، فلما اتفق لى أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره ، وجعلت خرجته فارسية بدلا من الخرجة البربرية »(٣٠) .

ويلاحظ أولا أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا ، فأعجمية المغاربة بالفعل هى البربرية ، لكن أعجمية الأندلسين ــ وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة ، وأتى بنماذج عدة من موشحاتهم ــ كانت الرومانثية الإسبانية التى لم تتوافر لديه بيانات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشيحى الذى نص عليه كان يتمثل فى الدرجة الأولى فى اختلاف المستوى اللغوى ، وكسر النمط الأخلاقى ، والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات فى داخل الموشحة .

وقد أشار أكبر باحث غربى للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإسبانى « جارثيا جوميث » عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الأعجمية ــ أشار إلى الوظيفة التى كانت تقوم بها فى داخل الموشحة قائلا : كيف نفسر موقف أول صانع عربى للموشحات ، عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته ، وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لابد من إطلاق تسمية جديدة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته « فولكلورى سابق لعصره » ؛ فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية ، لا لهدف الحفظ الواعى لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أننى

أعرف بطبيعة الحال أن الفولكور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى تسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة ، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون »[٣١] .

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية ، بل يوظف بدلا منها فى خرجة الموشح ، أو فى ثناياه ، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالته ، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالى للقصيدة العربية غير المسبوقة ؛ إنه ليس من قبيل السرقات المستترة ، بل هو قطع الطريق الشعرى والسيطرة عليه . وفى هذا يقول ابن سناء الملك : « وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :

علمونى كيف أسلو وإلا : فاحجبوا عن مقلتىّ الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك فَرَاقا
يعقد السيف عليه نطاقا
فتشكى ثقل ردف فضاقا
فلذا دق هواى وجلاّ * إن مات هوًى استراحا
لست أشكو غير هجر مواصل
مذ منعت القلب عن عذل عاذل
وتغنيت لهم قول قايل
علمونى كيف أسلو وإلا : فاحجبوا عن مقلتىّ الملاحا »

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشائق عن شجاعة التناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التى لا تقتصر على الخرجة ، وإنما تتخلل بنية الموشح ذاته :

« وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ــ لاحظ هذا الوصف الأخلاقى لعمل فنى ــ من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين ، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بقى أيضا فى بيتى كشاجم :

يقولون تُبْ والكأس فى كف أغيد
وصوت المثانى والمثالث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة
وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقى :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيتَ فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا
والكأس فى يمين غزالى
والصوت فى المثالث عال لبدا لى

ويبدو أن تعدد الأصوات ، واختلاف المواقف فى النص المستولى عليه ، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع ، وحرضه على توظيفه جماليا فى موشحه بلون من المحاكاة التى ينطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتدية .

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثا شديد الحضور فى الوجدان الفردى والجماعى للشعراء ، وتكتسب بقدمها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب ، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالافتتاحية الموسيقية ، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى فى رائعة ابن سهل الإشبيلى :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى
قلب صَبٍّ حلّه عن مَكْنَسِ
فهو فى حَرٍّ وخفق مثلما
لعبت ريح الصَّبَا بالقبس

يا بدورا أشرقت يوم النوى * غُرَرا تُسْلَك فى نهج الغرر
ما لقلبى فى الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عيفى النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى * والتداوى من حبيبى بالفكر

إذ ألف على غرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة[٣٢] ، أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التى فاقت فى الذيوع موشحة ابن سهل ، ومطلعها :

جادك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل فى الأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما * فى الكرى أو خلسة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا :

غادة ألبسها الحسن ملا * تبهرُ العين جلاءً وصقالْ
عارضت لفظا ومعنى وحُلاً * قول من أنطقة الحب فقال
هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صبٍّ حلّه عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس[٣٣]

وهكذا يدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة ، يرتكز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذى شرعه السابق ، ويولد من صوره مجموعة جديدة من الصور التى تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها ، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة ، وتتكىء عليها فى بناء دلالتها ، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها فى وجدان الجماعة لتستثير به الحنينَ إلى الماضى ، والولاء للسلف ، والوصال العاشق مع التراث ، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئياً ، أو على النمط الذى سنشير إليه على التوالى من التناص المتجاور كليا ، الذى لا يعمد فيه الوشاح إلى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها فى تركيبه ، بل يتمثل العمل الأصلى بأكمله ويغنى على أنغامه ، مستحضراً له دائما ومتباعداً عنه فى الوقت نفسه .

## ٧ ــ ترجيع الأصداء وإشباع النموذج :

تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة ، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذى يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والسابقة ، وإلى التخلى عن

أغلوطة استقلالية النص ، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى ، فازدواج البؤرة هو الذى لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة »(٣٤) .

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز فى الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها ؛ إذ يتراءى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه ، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائماً فى بعض الأحيان فى القصيدة ، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد ؛ فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : « وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها ، وأذيلها بموشحات لى ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج فى عدد الأقفال والأبيات على منواله » .
ولم يكن ذلك موقفا جديدا من المشارقة إزاء الموشحات الأندلسية ، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعا لقوانينها ؛ فهى تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه « إشباع النموذج » ، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة ، وسنكتفى بالتمثيل لها بسلالة واحدة ، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة :

أيها الساقى إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكا
وسقانى أربعا فى أربع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلا : ونظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة ، فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة ، فقلت وبالله الاستعانة :

هلك الصب المُعَنَّى هل لكا
فى تلافيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خَوْدٍ علق القلب بها
فهمت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها فى صحبها
« كل ما قالو علمتو بالذكا
الحديثْ لِكْ وانتِ ياجارْ اسمعى »

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه « مفاوضة » ؛ إذ يقول : « استخفنى هذا السحر فهز أعطافى ، واستخرج بقايا تحفى وألطاف ، فآثرت أن أعارضه ، وأردت أن أفاوضه »(٣٥). وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات ؛ إذ لا يصبح الإبداع تقليدا للأول ، بل إعادة قراءة له ، تجره إلى منطقة دلالية جديدة ، إذ تشتبك معه فى حوار جدلى ، ومباراة حية ، يترتب عليها وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا . وإذا كان تعدد الأصوات الجزئى قد اقتصر فى الأغلب الأعم على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائى الذى يتمثل لنا كأنه إنشاد فردى مبطن دائما بأصوات المجموعة المتراكبة عليه كان يستمر طوال الدور ، فيخلق هذا اللحن الجماعى الذى طالما افتقده الشعر العربى .

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة ، يقول عنه ابن سناء الملك :
« وما كان منها فى الزهد يقال له المكفِّر ، والرسم فى المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافى أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره » .

وهنا يلتحم التناص بالانحراف ، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : « الفجوة : مسافة التوتر التى تفيض بالشعرية ، وهى تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ، ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، ونظام فنى وفكرى جديد »(٣٦) .

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربى الذى كتبه لموشحة ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :



عندما لاح لعينى المتكا
ذبت شوقا للذى كان معى
أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقا تذرف

ويقول فى تمهيده وخرجته :

أيها الساقى اسقنى لا تأتلى
فلقد أتعب فكرى عُذَّلى
ولقد أنشده ما قيل لى
[ أيها الساقى إليك المشتكى ]
ضاعت الشكوى إذا لم تنفع(٣٧)

وإذا كان ابن عربى يكفر عن ذنب غيره ، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحا رائقا يختمه بقوله :

حن فؤادى ومثله حَنَّا
لِمُرَّةِ الهجر حلوة المجنى
وإن بعضى ببعضها جُنَّا
فظل يكفى متيَّم غَنَّى
« صُغَيِّرى لا ينام من تحق هما
جاع المسكين وصاح ياسِيّ ثَمَّا »

ثم لا يلبث اتباعا لهذا التقليد أن يكفره بقوله الذى يختم به أو يغلق دار طرازه :

يـارب عـفـواً فـإنـى جـاهـلْ
يـالـيـتـنى عـنـك لم أكـن ذاهـلْ
ولـيـتـنى مـا اغـتـررت بـالـزايـل
ولـيـتـنى قط لم أكـن قـايـل
« جـاع المسـكـين وصـاح يـاسـقـى ثمـا »

وبهذا التكفير عن ذنـوب الموشحـات الشعريـة ، تنطفىء تجـربة الخروج على الأنماط الموسيقية واللغويـة والأخلاقيـة ؛ يتشبع نموذج التوشيح ، ويدخل فى المشرق العربى دائـرة مغلقة هى المـوشحات الدينية ، التى لا تزال أصداؤ ها ترجع أنغاما معتقة قديمة ، لجنس أدبى مقبور ، كان طيلة عصـور زاهرة يمـلأ مدائن التـوشيح فى إشبيليـة المطرزة ، وقرطبـة الزهـراء ، وجنة العـريف فى غرنـاطة ، بـالحب والفن ، والجمال والحرية .

---

## الهوامش

(١) انظر : فضائل الأندلس وأهلها ؛ رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندى . تحقيق ونشر صلاح الدين المنجد ، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥٠/٥١ .

(٢) ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق ونشر جودة الركابى ، دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .

(٣) أبو الحسن على بن بسام الشنتريني : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس ، القسم الأول ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٩ صفحة ٤٦٩ .

(٤) ابن سعيد الأندلسى : المقتطف من أزاهر الطرف ، تحقيق سيد حنفى القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .

(٥) سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية المجلد الأول ، الإسكندرية ١٩٧٩، صفحة ١٤ .

(٦) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى : توشيع التوشيح ، تحقيق ألبير حبيب مطلق ، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣١/٣٢ .

(٧) ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧ .

(٨) عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩ .

(٩) صفى الدين الحلى : العاطل الحالى ، نقلا عن محمد زكريا عنانى ، الموشحات الأندلسية ، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٣/١٢٤ .

(١٠) عبد العزيز الأهوانى : المصدر السابق ، صفحة ٤٩ .

(١١) إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى ، الجزء الثانى ، بيروت ١٩٧٤ ، صفحة ٢٤٤ .

(١٢) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق على عبد الواحد وافى . القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥٠ .

(١٣) ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٣١/٣٢ .

(١٤) عدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن بقى الطليطلى وخصائصها الفنية ، دراسة ونص ، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .

(١٥) ابن سناء الملك ، المصدر السابق ، صفحة ٨٧/٨٨ .

(١٦) ديوان ابن خاتمة ، تحقيق محمد رضوان الداية ، بيروت ١٩٧٢ صفحة ١٢٧ .

(١٧) ديوان الأعمى التطيلى ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٣ . صفحة ٢٦٢ .

(١٨) سيد غازى : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥ .

(١٩) ديوان ابن سهل الأندلسى ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٧ صفحة ٢٩٢ .

(٢٠) لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ، تحقيق هلال ناجى ، تونس ١٩٦٧ صفحة ٩٤ .

(٢١) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، جـ٢ بيروت ١٩٨١،صفحة ١٢٤ .

(٢٢) سيد غازى : المصدر السابق ، الجزء الثانى ، صفحة ٢٧٤ ـ ٢٧٦ .

(٢٣) صلاح الدين الصفدى ، المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .

(٢٤) A. J. Greimas J. Courtés : Semiotica. Trad. Madrid 1982. pag. 227. 228.

(٢٥) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ١٩٨٧ صفحة ٦٥ .

(٢٦) إحسان عباس ، المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤ .

(٢٧) Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag 66.

(٢٨) مارْك أنجينو : فى أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المدينى . بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .

(٢٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى ، استراتيجية التناص ، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .

(٣٠) ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول ، مخطوط ، نقلا عن محمد زكريا عنانى ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦ .

(٣١) Garcia Gomez, Emilio: Las Jarchas Romances de la Serie Arabe en su marco. Madrid 1965. Pag. 38.

(٣٢) محمد زكريا عنانى ، المصدر السابق ، صفحة ٥٣ .

(٣٣) سيد غازى : المصدر السابق ، صفحة ٤٨٨ .

(٣٤) صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى ، « ألف » مجلة البلاغة المقارنة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .

(٣٥) صلاح الدين الصفدى : المصدر السابق ، صفحة ١٢٦/١٣١ .

(٣٦) كمال أبو ديب : الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ . صفحة ٤٠ .

(٣٧) محى الدين بن عربى ، نقلا عن سيد غازى ، المصدر السابق ، صفحة ٣١٨ .

# التركيب الدرامى لرائية الخنساء

محمد صديق غيث

## ١ - النص

١ - قذى بعينك أم بالعين عوّار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟
٢ - كأن عينى لذكراه إذا خطرت
فيض يسيل على الخدين مدرار
٣ - تبكي لصخر هى العبرى وقد ولهت
ودونه من جديد الترب أستار
٤ - تبكى خناس فما تنفك ما عمرت
لها عليه رنين وهى مفتار
٥ - تبكى خناس على صخر وحق لها
إذ رابها الدهر ، إن الدهر ضرار
٦ - لابد من ميتة فى صرفها عبر
والدهر فى صرفه حول وأطوار

*

٧ - قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم
نعم المعمم للداعين نصار
٨ - صلب النحيزة وهاب إذا منعوا
وفى الحروب جرىء الصدر مهصار
٩ - يا صخر ورّاد ماء قد تناذره
أهل الموارد ما فى ورده عار
١٠ - مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة
له سلاحان ؛ أنياب وأظفار

*

١١ - وما عجول على بوٍّ تطيف به
لها حنينان ؛ إعلان وإسرار
١٢ - ترتع ما رتعت حتى إذا ادركت
فإنما هى إقبال وإدبار
١٣ - لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت
فإنما هى تحنان وتسجار
١٤ - يوما بأوجد منى يوم فارقنى
صخر ، وللدهر إحلاء وإمرار

*

١٥ - وإن صخراً لوالينا وسيدنا
وإن صخراً إذا نشتو لنحّار
١٦ - وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا
وإن صخراً إذا جاعوا لعقار
١٧ - وإن صخراً لتأتم الهداة به
كأنه علم فى رأسه نار
١٨ - جلد جميل المحيا ، كامل ورع
وللحروب غداة الروع مسعار
١٩ - حمّال ألوية ، هباط أودية
شهاد أندية ، للجيش جرّار
٢٠ - نحّار راغية ، ملجاء طاغية
فكّاك عانية ، للعظم جبّار

*

٢١ - فقلت لما رأيت الدهر ليس له
معاتب ، وحده يسدى ونيار
٢٢ - لقد نعى ابن نهيك لى أخائقة
كانت ترجّم عنه قبل أخبار
٢٣ - فبت ساهرة للنجم أرقبه
حتى أتى دون غور النجم أستار

*

٢٤ - لم تره جارة يمشى بساحتها
لريبة حين يخلى بيته الجار
٢٥ - ولا تراه وما فى البيت يأكله
لكنه بارز بالصحن مهمار
٢٦ - ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم
وفى الجدوب كريم الجد ميسار

٢٧ - قد كان خالصتى من كل ذى نسب  فقد أصيب فما للعيش أوطار
٢٨ - مثل الردينى لم تنفد شبيبته  كأنه تحت طى البرد أسوار

*

٢٩ - جهم المحيا تضىء الليل صورته  آباؤه من طوال السمك أحرار
٣٠ - مورّث المجد ، ميمون نقيبته  ضخم الدسيعة ، فى العزاء مغوار
٣١ - فرع لفرع كريم غير مؤتشب  جلد المريرة ، عند الجمع فخار
٣٢ - فى جوف لحد مقيم ، قد تضمنه  فى رمسه مقمطرات وأحجار
٣٣ - طلق اليدين لفعل الخير ، ذو فجر  ضخم الدسيعة ، بالخيرات أمار
٣٤ - ليبكه مقتر أفنى حريبته  دهر وحالفه بؤس وإقتار
٣٥ - ورفقة حار حاديهم بمهلكة  كأن ظلمتها فى الطخية القار
٣٦ - لا يمنع القوم إن سالوه خلعته  ولا يجاوزه بالليل مرار

## ٢ - التركيب*

٢ - ١

«البو» هو العنصر المهيمن ، ومركز التكوين فى هذه القصيدة ، وهو المفتاح الذى نرى من خلاله العناصر والأبنية وتفاعلاتها جميعاً ، فى ضوء طبيعته الدرامية التى تتجلى لنا فى كل المراحل .

والبو هو ولد الناقة الذى يُذبح ، ويؤخذ جلده ليحشى بالقش والحطب ، ثم يقام فى مواجهة أمه ، لتراه وتشمه ، فتدر اللبن لذابحيه !

والبو ، على ذلك ، صورة مأساوية عميقة : تراه أمه ، وتجد فيه سيما ابنها ورائحته ، وتحسبه ابنها الحى ، ولكنها تُجْبَهُ منه باليبس والموات ؛ فترتد محيَّرة ملتاعة . وتعود إليه مقبلة متمنية ، تتلمسه وتتحسسه ؛ فلا يجيب أو يستجيب ؛ فترتد خائبة والهة . ثم تعاود الاقتراب راغبة مؤملة ؛ تدر له لبناً وحناناً ، وتتوقع منه تمسحاً ورضاعاً ؛ فتناديه بتحنانها وتطريبها ، لكنه يجمد فى موضعه ساكناً لا يريم ؛ لا تسمع منه جواباً ، ولا تجد إقبالاً .

وتتصاعد آلامها ــ وآلامنا ــ مع تصاعد الحيرة والاضطراب ، والإقبال والإدبار ، والأمل واليأس ، دون انقطاع ، ومع رؤيته حياً وميتاً ، موجوداً ومعدوماً ، كائناً وغير كائن فى الوقت نفسه ، وعلى الدوام .

ومهما أقبلت الأم «العجول» أو أدبرت ، لا يقر لها قرار ، ولا يتحقق يقين ، ولا يكتمل إدراك ، بل تتنازعها كل التصورات ، وتحاصرها كل الاحتمالات ؛ ذلك بأن البو صورة مركبة محيِّرة ، بالغة الإيحاء والتعقيد ، تثير قوى الشعور والإدراك كافة ، وتهزها هزاً ، وتعرضها لمثيرات تتسم بكثير من التداخل والاضطراب والغموض .

٢ - ٢ .

وقد رمزت القصيدة بهذا البو المحير إلى الوجود كله من جهة ، وإلى صخر من جهة أخرى ، وجعلت الناقة «العجول» ، أمَّ البو ، رمزاً للإنسان بعامة وللشاعرة الخنساء بخاصة . وتتفاعل الرموز وتتجادل ، وتنبسط وتمتد فى عوالم القصيدة ، ومستوياتها المختلفة ؛ فتدور الجدليات بين محورى «العجول ــ الخنساء» ، و «البو ــ صخر» ، على توترات وتحولات عدة ، وتتصاعد من خلال آفاق الالتباس والبكاء والدموع ، والموت والفناء والعدم ، لتشارف آفاق التأكد واليقين ، والمجد والخلود ، على محور جدلى جديد هو محور «صخر ــ القوم (الجماعة) ــ الخلود» ، الذى ينحل فيه - جدلياً أيضاً ــ محور أصلى آخر ، هو محور «الدهر ــ الإنسان ــ الموت» ، وكلاهما يقوم على التضاد بين ( كان (فى الماضى) ــ وكائن (فى الحاضر والمستقبل) ) . ولكل تلك العلاقات وتحولاتها الجدلية ، دلالته الدرامية المتوالدة ، والمسيطرة على الدوام .

٢ - ٣ .

وتتوزع أبيات القصيدة على ثمانية مقاطع تتبادلها الضمائر العائدة على الخنساء ( ولنشر إليها بالضمير «هى» ) ، والضمائر العائدة على صخر ( ولنشر إليها بالضمير «هو» ) ، تبادلاً له انتظامه الخاص ، وكيفياته وعلاقاته التى سنتبين وجوهها عند التحليل . ويتم ذلك التبادل على النحو الموضح فى الجدول التالى ( بالصفحة التالية ) :

وهكذا يبدو نوع من الانتظام المتوازن فى توزيع الأبيات بين صخر والخنساء على مدى المقاطع الستة الأولى ، ليتساوى نصيب كل منها ، فى نهايتها ، مع نصيب الآخر من أبيات القصيدة . ثم ينكسر هذا النسق فى المقطعين الأخيرين ؛ السابع والثامن .

ويرجع ذلك الانتظام إلى ما احتدم بين صخر والخنساء من صراع وتناقض ، وما قام بينهما ــ فى الوقت نفسه ــ من توحد واندماج فى التجربة الشعرية ، انعكس جميعه على التعبير الشعرى ذاته ، بمستوياته المختلفة ، فى صور شتى ، وتجلى تجليات عدة ، ، نرى منها الآن هذا التنافس والتنازع بين الرائية والمرثى على اقتسام الأبيات اقتساماً متبادلاً فى اطراد ملحوظ ؛ كما نرى منها ، فى الجهة الأخرى ، ترافقاً وتناغماً ، تَبَدِّيًا فى انتظام هذا التبادل وتوازنه ، وفى اقتسامهما الأبيات مناصفة خلال المدى الممتد منذ بداية القصيدة إلى نهاية المقطع السادس ؛ فصار لكل منها ثلاثة عشر بيتاً من ستة وعشرين بيتاً شملتها هذه المقاطع ، من مجموع أبيات القصيدة البالغ ستة وثلاثين .

وفى المقطع السابع ندرك أنه لم يعد للخنساء فى العيش أوطار ، حين لم يعد صخر لها «خالصاً» : «قد كان خالصتى من كل ذى نسب ؛ فقد أصيب ؛ فما للعيش أوطار» (البيت رقم ٢٧) ؛ فأفسحت له

(*) انظر مقدمة مقالنا «التحليل الدرامى للأطلال بمعلقة لبيد» ، ص ١٦٥ ، وعرضا لفكرته المنهجية ، ص ٩ ؛ مجلة «فصول» ، المجلد الرابع ، العدد الثانى ، مارس ١٩٨٤ .

| المقطع | الأبيـات | | الضمير | الدلالة المركزية (العنوان) |
|---|---|---|---|---|
| | من ــ إلى | عددها | | |
| الأول | ١ - ٦ | ٦ | هــى | هــى ــ العبـرى |
| الثانى | ٧ - ١٠ | ٤ | هــو | هـو ــ السبنق |
| الثالث | ١١ - ١٤ | ٤ | هــى | هــى ــ العجول |
| الرابع | ١٥ - ٢٠ | ٦ | هــو | هـو ــ الكامل |
| الخامس | ٢١ - ٢٣ | ٣ | هــى | هــى ــ الساهرة |
| السادس | ٢٤ - ٢٦ | ٣ | هــو | هـو ــ لا يمشى لريبة |
| السابع | ٢٧ - ٢٨ | ٢ | هــى | هى ــ ما لعيشها أوطار |
| الثامن | ٢٩ - ٣٦ | ٨ | هــو | هو ــ ضخم الدسيعة |

الوجود الشعرى ، حين زهدت فى الحياة فزهدت ، أيضاً ، فى الرغبة فى الاستئثار لنفسها بالمزيد من أبيات القصيدة ، وآثرت أن يذهب صخر بما تبقى منها . وها هنا ينكسر الانتظام ، وتصير القسمة كما يلى : بيتان للخنساء ، ولصخر ثمانية ، بنسبة ( ١ : ٤ ) ، على مدى المقطعين الأخيرين السابع والثامن ، بعد أن كانت قسمة الأبيات بينهما متوازنة متساوية خلال مجموع المقاطع الستة الأولى ؛ بنسبة ( ١ : ١ ) .

٢ - ٤ .

وتتواصل المقاطع متراتبة ومترابطة ، لتشكل الوحدة الكلية المتماسكة ، الشاملة للقصيدة بأسرها ، وتتلاحم تلاحماً بيناً ، وتتداخل فيما بينها ، متبادلة التأثير والتأثر من خلال تناظرات متكاملة ، وتقابلات متجاوبة :

فعلى حين نجد المقطع الثالث «هى ــ العجول» ذا تأثير رجعى وأمامى ، معاً ، على كل ما يسبقه وما يلحق به من مقاطع ، نشأ عن بؤره الدلالية والتشكيلية الأساسية (البو ، والعجول ، والدهر ، والثنائيات . . إلخ) ، نجد هذا المقطع نفسه قد دخل ــ فى الوقت ذاته ــ فى علاقة تكامل مع المقطع الثانى («هو ــ السبنق») السابق عليه ، الذى تكامل كذلك مع المقطع الأول قبله ( «هى ــ العبرى» ) .

ومن جهة أخرى نجد المقطع الرابع ( «هو ــ الكامل» ) ، قد جاء مقابلاً ضدياً للمقطع الثالث ( «هى ــ العجول» ) ، الذى اتصف بسيطرة السلب عليه ، فتبعه المقطع الرابع وقد عمه الإيجاب . ولكن المقطع الخامس ( «هى ــ الساهرة» ) يأتى ، بما عمه من سلب ، لكى يكشف عما خفى من سلب باطَنَ التعبير وكَمَنَ فى البنية ، خلال ذلك المقطع الرابع .

ثم يأتى المقطع السادس ( «هو ــ لا يمشى لريبة» ) ردًا موجباً مقابلاً لما اشتمل عليه المقطع الخامس من سلب محيط ، ولكنه يتجه فى نهايته إلى توليد تقابل ضدى سلبى آخر ، يترتب عليه الوجود السلبى فى المقطع السابع ( «هى ــ ما لعيشها أوطار» ) . ثم يكون المقطع الثامن الأخير ( «هو ــ ضخم الدسيعة» ) شاملاً لتناظرات وتقابلات لكل ما سبقه من مقاطع ؛ ولذلك يصير نهباً لتفاعلات السلب والإيجاب فيه ، ومرتعاً لتقلباتها وتناقضاتها التى لن تسكن وتقر ، ولن تجد توازنها وتوافقها إلا فى البيت الأخير .

وفى كل المفاصل تترافق التأثيرات وتتداخل ، وتنساب من مقطع إلى آخر ، لتتماس معه تماساً خاطفاً ، أو تتعمق فيه تعمقاً بعيداً ، بطرق ملحوظة فى التعبير وغير ملحوظة ، ظاهرة وغير ظاهرة ، لتعبُرَ تلك الفجوات الجدلية الواسعة والفجوات الضيقة الكائنة بين المقاطع ، رابطة بينها بروابط عميقة متوقعة ، ومفاجئة غير متوقعة ، وبخاصة فى حالات السلب التى نراها تسرى من مقطع إلى مقطع تال له ؛ فتمسه بعض المساس ، وتداخله بعض المداخلة ، قبل أن تدع له المجال خالصاً للإيجاب ، الذى سرعان ما تغتاله النقائض ، على ما سوف نرى ونشهد .

٢ - ٥ .

وتتشكل العلاقات ، وتقع التحولات والانتقالات بين المقاطع بخاصة ، وعبرالقصيدةكلها بعامة ، نتيجة لفعل قوى عدة ، منها «البو» الذى يرمز إلى الوجود كله ، وينهض بتوليد جدليات الدلالة الكلية للقصيدة ؛ وبفعل واحدة أخرى من أهم القوى المهيمنة فيها ، وهى قوة الدهر الواقعة على المحور الجدلى المسيطر على عناصر القصيدة وبنائها وتحولاتها ، على الدوام ، وهو محور ( الدهر ــ الإنسان ــ الموت ) .

والدهر بما يأتيه من تحولات ، وما يعبث به من مصائر وحيوات ، هو الذى يصنع جُلَّ صور السلب فى القصيدة ، بل هو الذى يشارك مشاركة جدلية كبرى فى نسج بنائها ذاته . وقد أشارت الخنساء ، من طرف خفى ، إلى ما يجريه الدهر فى القصيدة من نسج سِرِّىّ باطنى ، قاهر ومهيمن ، لا راد له ولا سلطان لها عليه ، حين أدانت ــ فجأة ، وعلى غير توقع ــ نسجَه للمصائر وللوجود بعامة ، فى البيت الحادى والعشرين ، مفتتح المقطع الخامس ، بعد الانتهاء مباشرة من المقطع الرابع الذى عمه الإيجاب فى ظاهره ، على حين انطوى السلب فى باطنه ، وخفى خفاء لا يبين للقارىء إلا حين يجاوز هذا المقطع كله ، ويدخل فى مجال المقطع التالى له ، فيعجب حين يجد الخنساء ــ بعد أن أقامت وجود صخر بارزاً قوياً ، متناغماً إيجابياً ــ تدين الدهر وتهجوه وتشكوه ، مستخدمة فاء العطف مباشرة ، بلا تعلق ظاهر واضح يربط بين معطوف ومعطوف عليه ؛ قائلة :

« فقلت لما رأيت الدهر ليس له
معاتب ، وحده يسدى ونيَّار »

وما تلك الإدانة فى حقيقتها إلا صدى للمفاجأة التى حلت بها حين اكتشفت ما كان ينسجه الدهر من سلب خفى تغلغل به فى باطن الوجود الإيجابى الذى نسجته لصخر فى ذلك المقطع الرابع ( « هو ــ الكامل » ) ، فضلاً عن انتشاره ــ ظاهراً وباطناً ــ فى سائر القصيدة .

وكأنما أشارت الخنساء بـ « نيَّار » إلى ظاهر المعنى فى القصيدة بعامة ، وفى المقطع الرابع بخاصة ، كما ألمحت بـ « يسدى » إلى ما خفى من دلالات وتناقضات وصراعات ، تنهض عليها القصيدة بأسرها بوصفها تعبيراً دراميا . وبعبارة أخرى ، كأن الخنساء قد عبرت عن العلاقات الأفقية التعاقبية بالاسم « نيار » ، وعبرت بالفعل « يسدى » (فضلاً عن تفاعلاته مع نيار) عن العلاقات الرأسية الاستبدالية التى تحمل تفاعلات النص وترابطاته وانتقالاته ، كما تحمل محاوره وبؤره التى هى مولداته البنيوية والدلالية معاً .

لقد جاءت المقابلة بين الفعل « يسدى » والاسم « نيَّار » ليشير الأول ، بفاعليته وحركته وحدوثه ، إلى قوى القصيدة وديناميتها ، وما يحدثه الدهر فيها ــ وفى الحياة ــ من فعال ووقائع وتحولات وانقلابات ؛ وليشير الثانى ، بما فيه من اسمية وتكرارية وثبات ، إلى تتابعات القصيدة وخطوطها السياقية ، وما يوحى به الدهر ، بين الحين والحيز ، من اطراد وقرار . ولكن هذا الاسم « نيَّار » لا يخلص ــ بالرغم من ذلك ــ لهذه الدلالات ، ولا يخلو من وجوه جدلية ، وتفاعلات تتبدى فى حيوية صيغة المبالغة التى تحمله ، من حيث تكرارها الدلالى المرتبط بتكرار حدوثها فى الزمان ، ومن حيث بنيتها الصرفية ــ الصوتية التى تضمنت التضعيف وصوت الراء ، بما فيهما من قيم الحركة والتوفز ، وبما فيها أيضاً من آثار اضطراب يشيعها الدهر الذى يثبت فى « نيَّار » ، ويشخص على الدوام ويتكرر ، كلما تجدد الحدوث فى صيغة المبالغة وتكرر واستمر .

وهكذا يكون قولها « يسدى ونيَّار » رمزاً إلى جدليات عدة ؛ ففى ترافقهما نسج للحياة وللقصيدة . وفى تقابلهما تجادل للمستويات فى كل منهما ، وتصارع للعناصر فيها ؛ وفى تناقضهما تتعدد وجوه الدلالات فى القصيدة ، كما تتعدد وجهات الحياة وتتفرق ؛ وبينهما تثب ، على الدوام ، كل تلك القوى المضادة للإنسان ، لتنسج نسجاً مضاداً للحياة وتوقعاتها وآمالها .

وهكذا تدين الخنساء الدهر لما أوقعه بالأحياء وبصخر ، كما تدينه ــ فى الوقت نفسه ــ لما ينسجه فى القصيدة من تحولات مضادة لمعانى الحياة والدوام والمنعة والخلود ، ولما يفرضه من علاقات بنائية ومكونات أسلوبية ، تحمل معانى الموت والتحول والحدوث والضعف والزوال ، وتخالف تلك التى تنسجها الشاعرة من أجل تحقيق معانى الحياة والنجاة والثبات . (انظر فقرة ٣ - ٤ - ٣ ، و ٣ - ٤ - ٤)

ومن داخل إدانة الخنساء للدهر نستبطن صورة خافية من صور تلك الشكوى « القديمة » ــ الدائمة ــ مما يلاقيه الشاعر العربى من عناء الإبداع الشعرى وصراعاته وعذاباته وصعوباته .

٢ - ٦

وإذا ألقينا نظرة أخيرة على المقاطع وعناوينها بوصفها دلالات مركزية ، لاحظنا وجود نوع من الترابط الدلالى بين كل مقطعين متساويين فى كم الأبيات .

فالمقطعان الثانى والثالث (فى كل منهما أربعة أبيات) متجاوران ، بطبيعة الحال ، ومتكاملان سياقياً ، وتقوم دلالتاهما المركزيتان على صورتين حيوانيتين متضادتين ؛ الأولى صورة السبنتى النمر الجرىء ؛ والثانية صورة الناقة الأم الوالهة العجول .

والمقطعان الأول والرابع (فى كل منهما ستة أبيات) متباعدان فى عالم القصيدة ، وغير متجاورين ، ولكنهما مرتبطان استبدالياً بروابط التقابل ، من حيث كان المقطع الرابع ( « هو ــ الكامل » ) رمزاً مركباً ، يشير إلى خلود صخر ودوامه ، وحصانته ومنعته ضد السلب والعدم ، لأنه « كامل » ؛ فلا الموت يفنيه ، ولا الدهر يهزمه ، أو ينقص منه شيئاً ؛ وبذلك يكون كمال صخر إيجاباً يواجه السلب المتضمن فى فكرة البكاء فى المقطع الأول ( « هى ــ العبرى » ) ، ويدحض ما فيه من حزن على صخر ، وما فيه من جزع ووله عليه ، ويقاومها جميعاً ويلغيها .

أما المقطعان الخامس والسادس (ثلاثة أبيات فى كل منهما) فهما متواصلان ومتناظران متشابهان ، من جهة أن المقطع الخامس ( « هى ــ الساهرة » ) يصور الخنساء ساهرة فى موقف من مواقف الوحدة والوحشة ، والترقب الخائف مما يأتى به الدهر ، على حين يأتى المقطع السادس ( « هو ــ لا يمشى لريبة » ) ، ليجعلها تتمثل ــ وهى فى هذا الموقف ــ بعضاً من أخلاق صخر ، وتتذكر حفاظه على مثيلاتها اللاتى قرَّ بهن المقام والسكن فى بيوتهن بعد خروج أزواجهن ؛ فلا يمشى إليهن صخر لفاحشة أو ريبة . وهكذا يمتد وجودها من المقطع الخامس إلى المقطع السادس ؛ من « المرأة ــ الخنساء » الوحيدة الساهرة ، إلى « المرأة ــ الجارة » الوحيدة الآمنة .

ويتناظر المقطعان السابع والثامن (الأول بيتان والثانى ثمانية) تناظر التقابل والتجاوب بين وجودين ؛ وجود إنسانى زاهد فى الحياة تعانيه الخنساء ،وينزع بها نحو الزوال والفناء ،فى المقطع السابع ( « هى ــ ما لعيشها أوطار » ) ؛ ووجود آخر مادى مكمل للحياة ؛ إناءٌ لها ووعاء ، فى المقطع الثامن ( « هو ــ ضخم الدسيعة » ) ؛ وهو وجود باق صلب وطيد ، يشخص فى دسيعة صخر التى يدوم فيها أبد الدهر ، وعيَّة مستوعبة للزاد ، وإناء للطعام والشراب ؛ موارد الحياة ودواعيها التى زهدتها الخنساء ، قد جاءت لتكون لها الآن مدداً وحياة ، وباعثاً يدعوها إلى الإقبال على الحياة والعودة إليها .وقد اختلف كم الأبيات فى كل منهما ، ولكنه فى الحالين جاء مطابقاً لدلالته المركزية ومتوافقاً معها ؛ فمقطع الزهد فى الحياة جاء لحظة قصيرة (على مدى بيتين) . على حين جاء مقطع موارد الحياة ممتداً مستفيضاً (على مدى ثمانية أبيات) .

٢ - ٧

تتأدى القصيدة من عالمها الداخلى ــ من حيث هى لغة ، ومن حيث هى رثاء ــ إلى وظائفها الوجودية ، النفسية والاجتماعية ، بوصفها مجلى من مجالى مواجهة المشكلات الإنسانية الكبرى ، وبوصفها أداة جماعية تحمل رؤية العالم لدى الخنساء وقومها .

إن الوجود الإنسانى فى هذه القصيدة وجود قُلَّبٌ ، ينتهبه الدهر والموت ويوقعانه ، على الدوام ، فى السلب والنقص ، والتغير والفناء ، والاهتزاز والاضطراب ، ولذلك يركض البو ــ ويكمن الدهر ويبدو ــ عبر أجواء القصيدة ، ليبديا ، لنا وللخنساء ، تحولات الوجود بين السلب والإيجاب ، ويقلّبا صخراً بين وجوه الحياة والموت ، والبقاء والذهاب ، والخلود والفناء .

ولكن القصيدة ، سلاحَ الإنسان والقوم والخنساء ، لا تنى تجاهد من أجل القرار والثبات والكمال ، والحياة والبقاء والخلود ، بلا يأس أو كلالة ؛ فتسعى إلى إعادة التوازن إلى الوجود والحياة بعد موت صخر ــ قائد الجماعة ورمز وجودها ــ بإقامة التوازن ، فى النهاية ، بينه وبين الدهر والزمان ، لمقاومة صيرورتها وحدوثها وتقلبها ، وذلك بإدخاله فى وجود الجماعة والتوحد معها والقيام بخدمة قيمها ، وهدايتها وحفظ حياتها ، لتحقيق التكامل معها ، واكتساب الدوام والخلود من دوامها وخلودها .

## ٣ - التحليـــل

٣ - ١ .

المقطع الأول .

« هى ــ العبرى » .

(١) قذى بعينك أم بالعين عوّار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟
(٢) كأن عينى لذكراه إذا خطرت
فيض يسيل على الخدين مدرار
(٣) تبكى لصخر هى العبرى وقد ولهتْ
ودونه من جديد التُربْ أستار
(٤) تبكى خناس فما تنفك ما عمرت
لها عليه رنين ، وهى مفتار
(٥) تبكى خناس على صخر وحق لها
إذ رابها الدهر ، إن الدهر ضرار
(٦) لابد من ميتة فى صرفها عبر
والدهر فى صرفه حول وأطوار

٣ - ١ - ١ .

تبدأ القصيدة من موقف التداخل والالتباس الكامنين فى البو ، وما يثيره أمام الإدراك من حيرة وغموض ؛ ومن هنا كان «السؤال» ، والتردد بين وجوه الإجابات ، وكثير الاحتمالات :

« قذى بعينك أم بالعين عوّار
أم ذرفتْ إذ خلتْ من أهلها الدار ؟ »

لماذا كان هذا البكاء ؟ ولماذا كانت هذه الدموع ؟ أتكون لقذى فى العين ؛ أم لعوار ، أم لخلو الدار ؟ لقد كان التساؤل محاولة لفض ذلك الالتباس ، والوصول إلى جواب يستوعب هذا الموقف المعقد ، ويكشف سر هذا البكاء الفريد . ولكن الجواب لا يتحقق ، وإنما تتعدد الاحتمالات ، وتتفاوت ، وتشتبه مختلفة ومؤتلفة معاً :

فتتفاوتُ ما بين الـ «قذى» و الـ «عوار» ، تفاوُتَ ما بين صوتِ الأولى بسرعته وقصره وخفته ، وصوتِ الثانية ببطئه وطوله وثقله وامتداده ؛ ففى القذى مصاب عارض خفيف ، وفى العوّار مصاب فى العين ثقيل ؛ عميق عمق أصواتها ، ومتردد تردد التضعيف فيها ، ودائم دوام المد فى بنيتها .

وتتعدد أيضاً وتختلف ، كما تعددت العين واختلفت (« بعينكِ أم بالعين ») ؛ فصارت عينين ، ينشق بهما الوجود ويتعدد ؛ فتبدى الأولى وجهاً وتبدى الأخرى غيره ؛ وتذهب عين بالقذى ، وعين بالعوار ؛ فكأنهما منظار مزدوج يشهد ما حلّ بالوجود من تمزق وانقسام .

ثم تشتبه وتأتلف فى المجموعتين الصوتيتين «عوّار» ، و «الدّار» ، باشتراكهما فى التضعيف ، واتحادهما فى حروف القافيتين بالتصريع . ولهذا الائتلاف مغزاه الذى سيلقانا بعد قليل .

كما تشتبه الاحتمالات وتختلف فى المجموعتين «أمْ ذَرَفَتْ» ، و «إذْ خَلَتْ» ، بما فيهما من تجانس الحركات والسكنات ، والذالين والتاءين الساكنتين فى طرفيهما ؛ فيوحى هذا التجانس بتوافق واقعتى ذرف الدموع وخلو الدار ، وبترتب الأولى على الثانية . ولكنه توافق أبعد عن الائتلاف ، واشتباه أقرب إلى الالتباس ، كما سيبدى لنا البيت التالى :

٣ - ١ - ٢ .

«كأن عينى لذكراه إذا خطرت
فيض يسيل على الخدين مدرار»

إن الإدراك ينمو ، الآن ، ويتصاعد ، فيتحدد ويجاوز الالتباس والاختلاط حين يصير داعى البكاء والذرف محصوراً فى سبب واحد : «لذكراه إذا خطرت» . أى أن البكاء إنما يرجع إلى «الذكرى» ، ولا يرجع إلى القذى أو العوار أو خلو الدار . ومن هنا كانت الفئة الأولى من الأسباب التى تُرجع البكاء إلى ما يصيب العين ذاتها (القذى والعوار ، فى الشطر الأول) ، والفئة الثانية التى تُرجعه إلى ما يقع خارجها (الدار ، فى الشطر الثانى) ــ كانتا مختومتين بخاتم واحد ، هو خاتم التصريع ، الذى كأنه يقول لنا : «إن الفئتين شبيهتان وسيان ؛ لأنهما ــ معاً ــ ليستا السبب فى الدموع والبكاء »! .

أى أن الأسباب السابقة التى تتراوح وتختلف ، وتتعدد وتمتد ما بين القذى والعوار ، وكل ما يقع فى المدى الواسع بينهما من أوشاب وأوصاب تصيب العين بعد العين ؛ وكلَّ الأسباب التى تأتلف وتشتبه فى كل ما هو من باب خلو الدار ، تنكشف جميعها ، وتنتفى ليصبح السببُ واحداً محدداً هو : «ذكراه إذا خطرت» . ولذلك صارت العين عيناً واحدة (« عينى ») ، بعد أن كانت عينين ، بل عيوناً تعددت وتكررت (فى «بعينكِ» ، و «بالعين» ، والضمير فى «ذرفتْ») .

وما إن تتحدد العين بوصفها عيناً واحدة ، حتى تصيبها التحورات

والتحولات ؛ فلا يقر لها كيان ، ولا يهدأ بها بكاء ، بل تدخل فى أطوار جديدة سوف نتعرف مداها شيئاً فشيئاً .

ولكن ما طبيعة ذلك السبب الواحد المحدد ؟

إنه خطور الذكرى ، «لذكراه إذا خطرت» ؛ وإنه لخطور فريد ، يجعل العين تتحول من كينونتها المعهودة إلى كينونة جديدة : «فيض يسيل» ، وتنتقل من موضعها المعروف إلى موضع جديد : «على الخدين» . فلماذا تحدث هذه التحولات ؟ ولماذا تجرى هذه التغيرات ؟

جواب ذلك أن الذكرى فى هذه القصيدة ليست مجرد خاطر يعبر فى البال أو الخيال ، وإنما هى ذكرى شاخصة متعينة فى الواقع الخارجى المشهود ، تَعَيُّنَ البو وشخوصَه ، ومزدوجة ومحيرة ، على نحو ما يزدوج البو ويحير ؛ لأن الذكرى ها هنا هى ذلك الكائن الغريب : «بوٌّ» يخطر أمام العين على أقدام ، يثب هنا وهناك ، يلحُّ على الإدراك ؛ يهزه ويستثيره ؛ يتحداه ويربكه ؛ يركض ويجرى حيناً ، ويكبو ويسكن حيناً آخر ، ولكنه لا ينى «يخطر» أمام العين على الدوام .

ولذلك يجاوز قولها «إذا خطرت» وجودَه النحوى الحرفى الذى لا يستوعب الزمان كله ، ليمتد زمانه فى وجوده الشعرى ؛ فيستمر فى «فيض» ، و «يسيل» ، و «مدرار» ، بما تحمله من قيم الاستمرار والامتداد ، والدوام والتكرار ؛ فكأنما يتجدد الخطور فيها جميعاً ويستمر ، فلا يتوقف أو يزول .

### ٣ - ١ - ٣ .

وكما تتجدد الدموع مع الخطور ، ويتجدد الخُطور مع الدموع فى الفيض والسيل والمدرار ، يتجددان ويستمران فى «تبكى» ، و «العبرى» ، و «وَلَهت» :

**«تبكى لصخر ، هى العبرى ، وقد ولهت**
**ودونه من جديد الترب أستار»**

وتنمو تحورات العين وتتصاعد ، وتبلغ ذروتها فى هذا البيت حين تَخْفَى بعد ذكر وظهور ، وتتوارى فى الضمير «هى» ، ظاهراً أو مستتراً ، ثلاث مرات (فى «تبكى» ، و «هى» «العبرى» ، و «ولهت» ) ، لكى تتبدى أخيرا فى سمت جديد ، وطور فريد : «هى العبرى» .

وخلف العبارات البريئة تكمن المعانى العميقة .

إن «هى العبرى» تبدو كأنها مجرد عبارة من عبارات تحصيل الحاصل ؛ تقرر وتذكر دون أن تضيف أو تكشف ؛ ولكنها فى حقيقتها تعبير ثرى عن تغير عميق وانتقال بيّن فى وجود العين من حيث هى باصرة مدركة دائماً ، باكية دامعة فى بعض الأحيان ، إلى حيث تصير مجرد «باكية دامعة» فحسب ، وعلى الدوام : «هى العبرى» .

وبذلك تركزت العين التى هى طاقة الإدراك الأولى فى هذه التجربة ، ومركز التعبير الشعرى الافتتاحى فيها ــ تركزت فى البكاء وجوداً ووظيفةً ، وأسلوبَ مواجهة للعالم والحياة والموت ؛ فصارت «هى العبرى» ، ولا شىء آخر . وسيكون لهذا التحول صداه .

ولقد بكت العين لصخر على مدى ثلاثة أبيات ، وتعالى حزنها عليه ، «وقد ولهت» ، حتى صارت «هى العبرى» حين صار بينها وبينه التراب ؛ فأى تراب ؟ إنه تراب «جديد» ؛ ولكن جدته ليست راجعة إلى أنه قد «أثير» من باطن الأرض عند دفن صخر ، بل لأنه تراب فريد لا مثيل له فى كل ما عداه من الترب ؛ ذلك بأنه تراب أستارُه توارى ولا توارى ، تخفِى وتُظهِر ، تدفن ولا تدفن ؛ فصخر ماثلٌ أمام العين على الدوام برغم دفنه فى التراب ؛ إنه ماثلٌ «بوًّا» يبدو ويَخفَى ، يحيا ويموت ، يَبقَى ويفنَى ، يكون ولا يكون . . يشخص للعِيان ثم يزول .

إنه تراب يذهل ويحير ويربك ، ويخلط ــ أمام العين والإدراك ــ بين الوجود والعدم ، بين التحقق والتبدد ؛ بين الحياة والموت . وإنه فى حقيقة الأمر لتجلٍّ مأساوىٌّ للبو جديد ، مزلزلٌ ومخيف ، غيَّرَ الوجود وبدَّله ، وهزَّ قوانينه وقلبها ، وحول العين الباصرة إلى العين «العبرى» ، فشملها هى والخنساء البكاءُ والوله والدموع .

وإن مسير البكاء لطويل :

### ٣ - ١ - ٤ .

**«تبكى خناس ، فما تنفك ما عمرت**
**لها عليه رنين ، وهى مفتار»**

إن جديد الترب الذى دفن صخراً دون أن يواريه ، يستديم البكاء ويستدعيه ؛ فيستهل الأبيات ثلاث مرات فى الفعل «تبكى» ، ويسرى بين ثناياها ويمتد ، ويستفيض مطرداً متصاعداً من الذرف إلى الفيض ، ومن الوله إلى الرنين ، ويتواصل مستمراً منذ أول خطرات الذكرى ، إلى آخر لحظات العمر : «فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين» .

وبعد أن كانت الأبيات الثلاثة الأولى مصوفة لوجه واحد من البكاء ، هو بكاء العين ، يأتى البيتان التاليان مصروفين لبكاء الخنساء ؛ فتجتمع العين والخنساء على أمر واحد ؛ هو البكاء على صخر .

وفى النكبات تتساند المخلوقات وتتقارب ، وتؤلف بينها الآلام والتجارب ، فتصهرها وتعيد تشكيل وجودها . فلقد تحورت العين وتركز وجودها فى وجه واحد من وجوهه هو «البكاء» ؛ فدخلت الخنساء ، أيضاً ، فى الكيفية الوجودية ذاتها ؛ فكأنما قد انطوت الخنساء فى «عينها» ، وانحسر فيها وجودها . ولذلك تراسلت الباكيتان وتوحدتا ؛ فالعين ، وهى الجزء ، صارت «هى العبرى» ، والخنساء ، وهى الكل ، صارت ، أيضاً ، هى العبرى ؛ ومن هنا تركز وجود الخنساء وتكثف وتحول ــ بالترخيم ــ من الخنساء إلى «خناس» ، فاقتصر اسمها «الجديدُ» ، قرينُ وجودها «الجديد» ، على الحروف الأصول . وحقًّا ؛ فى الأحزان تلتقى الذات مع جواهرها ، وتدع الاشتغال بالفضول .

لقد تجاوب الإنسان ــ الكل (الخنساء) مع العين ــ الجزء (العبرى) ، من أجل أن يعيشا وجوداً واحدا باكياً ، فتجانسا ، واتحد الكل مع الجزء ، واكتسب صفته وحمل ماهيته ووظيفته ؛ ومن ثم تحولت الخنساء إلى خناس ، كى يتركز وجودها وتاريخها ومصيرها

كله ، فى نحو واحد من الأنحاء ؛ هو البكاء ! وإنه لبكاء تتراسل فيه الأعضاء ، ويتحدد به وجود الكينونة ، حتى إنها لا تـدرك من ذاتها سواه ، ولا يفارقها طوال عمرها مهما بلغ مداه .

ولكننا نفاجأ بصوت آخر كأنما هو صوتُ حَكَم خارجى ، يأتى من العالم الموضوعى ، ولا ينتمى إلى عالم «الباكية» الذاتى . إنه صـوت حكم قاس يقول إنها مهـما بكت ومهما رَنَّت فهى مقصـرة : «وهى مقتار» . وتأتى عبارة هذا الحكم جملة حالية ، ليكون قدَراً مصـاحباً لصيقاً للبكاء ذاته ، لا يفارقه ولا ينفك عنه ، بل يبقى لينازع الخنساء التى «ما تنفك ما عمرت ما عليه رنين» وبكاء . وما ذلك الصوت إلا صوت «صخر ــ البو» ؛ باعثِ البكـاء والآلام ، الذى لا يـرضيه شىء ، والذى سيظل يطارد الخنساء طَوال القصيدة ، وطَوال الحياة ، يقتضيها دموعاً وآلاماً وعذاباً .

ولسوف تتوالى صور التنازع والشقاق المتبادلين بين صخر والخنساء على وجوه عدة ، تتوزع فى أنحاء القصيدة جميعاً .

ويستمر البكاء :

٣ - ١ - ٥ .

«تـبـكـى خـنـاس عـلى صـخـر وحـق لهـا
إذ رابـهـا الـدهـر إن الـدهـر ضـرار»

إنها تواصل البكاء وتستزيده برغم النزاع وبسببه فى الوقت نفسه ؛ فكأنما قد صار بكاؤ ها بكاء لا نهاية له ولا انقطاع عنه . و «حق لها» ؛ «إذ رابها الدهر» وآذاها وفجعها «بضر» مـزلزل وأليم ، يتجسـد فى تضعيف «ضرار» وإيلامها ، ويتصاعد فيها كما تصاعد فيها «الدهر» نفسه وتجلى بأصواته فى أصواتها ، حين اندمج مقطع «الدال والهاء» من الدهر ، وعلا وتفخم فى «الضاد» من ضـرار ؛ وحين حققت «راءُ» الدهر ذاتَها ، وتكررت أضعافاً مضاعفة فى «ضرّار» ، وامتدت بالألف امتداداً . (ولسوف تلعب «الـراء» دوراً مهـما فى صـراعـات هـذه القصيدة) .

وقد وُجدت مثل تلك التجانسات الصوتية من قبل (ولكن بقدر) بين الكلمتين «رابهـا» و «الدهـر» ، ثم أخذت الآن نموها وتمـامها وبروزها الكامل فى قولها «إن الدهر ضرّار» . وفى الوقت نفسه نما ريب الـدهر الكـائن فى الجملة الأولى الفعلية (رابهـا الدهـر) ، وتكشّف وانبسط فى الضر الكائن فى الجملة الثانية الاسمية (إن الدهر ضرار) . فكأن اللحظة التى انطوى عليها الفعل «رابها» فى الجملة الفعلية ، قد جاوزت لحظيتهـا ، ووجدت تصـاعدهـا وامتدادهـا ، باستمـرارها واكتمالها وثباتها وتيقنها فى ديمومة الجملة الاسمية واستمرار زمانها وثباته ؛ ولذلك جاءت هذه الجملة متخذة شكل سياقة الحكمة العربية ودلالاتها الثوابت : «إن الدهر ضرار» .

وكأنما تريد الخنساء ، من وراء ذلك ، أن تقول لنا إن الدهر ليس يقتصر على الريب والضر وكفى ، بل إنه لا يتجلى ولا يكتمل وجوده إلا فيهما معاً ؛ بهما تتكشف حقيقته ، وتتبلور طبيعته .

وهى إذ تؤكد «رؤ يتها» هذه باستخدام الجملة الاسمية المؤكَّدة بعد «إن» ، والمستوعبة لزمان الجملة الفعلية السابقة عليها والمجاوزة لمحدوديته ، فإنها ــ فى الوقت نفسه ــ تكون قد صدَّقت هذه الرؤ يا ، وزادتها توكيداً بما أقامته من تجانسات وتحولات صوتية ودلالية فى «رابها الدهر ، إن الدهر ضرار» ، وبما فى «ضرَّار» من تضعيف يوحى بترداد الإضرار وزيادته من خلال صيغة «فعَّال» بما تعنيه من تكثر وتكرار على مدى الزمان . وحقاً ؛ إن الزمان كثير المضرة ؛ إنه «ضرَّار» .

ولكن الحكمة ــ الرؤ يا التى كانت قـد أحكمت فى تلك العبارة القصيرة : «إن الدهر ضرار» ، قد فُصِّلت فى البيت التالى من خلال حكمة أخرى تضم شطرى البيت جميعاً :

٣ - ١ - ٦ .

«لابـد مـن مـيـتـة فى صـرفـهـا عـبـر
والـدهـر فى صـرفـه حـول وأطـوار»

فمادام الدهر فى حقيقته ضراراً ، فإنه لابد أن يكون دهرَ الصروف والأحوال والأطوار . وإن لب ما يقدمه الدهر للأحياء من صروفه ، هو الموت . ولكن الدهر يختص الخنساء وقومها بميتة فريدة ؛ «ميتة فى صرفها عبر» ، جاء لفظها مفرداً نكرة ، فكأنها «درة الدهر اليتيمة» : الميت فيها حى لا يموت ؛ وذكراه كائن محيِّر يمشى ويخطر على أربع ؛ يبدى حياة ويبطن مواتا ؛ والعين الحزينة الباكية تغادر موضعها المعهود وتعلَق بالخدين وتتحول إلى فيض مدرار يغمرها على الدوام ؛ وقبرُ الميت أستار من التراب تخفيه وتبديه ؛ والشاعرة نفسها تدخل فى طور جديد يتضاءل فيه وجودها ويتركز فى البكاء والرنين والأنين ؛ بل إن الدهر أيضاً يتبدى فى تجلٍّ خاص مخيف إذ يصير الضرَّارَ ، صاحبَ الحول والأطوار !

نعم ، إنها ميتة فى صرفها «عبر» ؛ أىْ عجائبُ ؛ وأى عجائب ! وإنها لعجائب منكرة ، يتجلى فيها أطوار الدهر وتحولاته التى استبدت بالبيت وسيطرت عليه ، فقام بنيانه جميعه على فكرة التغير القاهر التى نلقاها سائدة فى كل أرجائه : فى «ميتة» التى تفنى بها الحياة ؛ وفى تكرار الصرف مرتين ( « صرفها » ، و « صرفه » ) ؛ كما نلقاها فى «حول» وفى «أطوار» . وهكذا يكون الدهر باعثَ التغير المحتوم ، وخالقَه وقرينَه فى الوقت نفسه ، ويصير الأصلَ لكل تحول وتقلب ، وأطوار وأحوال ، وصروفٍ يكمن فيهـا الضر الـذى يطبع الدهـر ويجعله الضرار .

ومن هنا نجد الدهر يسود ويسيطر ويعلن عن نفسه «باسمه» ثلاث مرات فى البيتين الأخيرين من هذا المقطع ، بعد كل ما أجراه ــ وما سيجريه ــ من تحولات صارع فيها الإنسانَ والحياة فصرعهما . ولكن الإنسانة ــ الشاعرة تسعى إلى مواجهته والتعرض له لتنافحه وتقاومه . ومن صور هذه المواجهة التى نوردها الآن ، أن اسم الدهر يذكر ظاهراً فى القصيدة سبع مرات لا تقع إلا فى المقاطع الخاصة بالخنساء ، دون المقاطع الخاصة بصخر ، عدا مرة واحدة فى آخر القصيدة ، ولكن ضر الدهر لا يقع فيها على صخر ، بل على غيره ممن كان صخر لهم سنداً يعوضهم عما سلبه الدهـر منهم (البيت رقم ٣٤) . فكأنما تتصدى الخنساء للدهر منفردة،تقاوم نوازله وتتلقاها ، وتتقبل ضرباته وتسلم نفسها لها وحيدة دون أن تعرض لها صخراً ؛ ذلـك لأنها تسعى إلى إحيائه بعد موته ، وإدخاله فى آفاق الخلود وديمومته وثباته وبقـائه ؛

فكيف تسمح للدهر إذن أن يداخل مقاطعه وأن يمسه «فيهلكه» ؟

هكذا تمثلت الإرادة النفسية لدى الخنساء ؛ ولكن الدهر يسلك مسالك أخرى ، ويتسرب إلى القصيدة فى صور شتى ، لتصبح قوته منافسة ومصارعة على الدوام لقوى صخر والخنساء معاً على ما سيظهر لنا على الدوام .

لقد اختتمت الخنساء هذا المقطع بحكمتين جاءتا بعد سلسلة طويلة من البكاء والدموع والرنين ؛ لتقول لنا إنه من بطن الأحزان والآلام تولد الحكمة والمعرفة ، وتنجلى حقائق الحياة من حيث هى ضر دائم ، كامن فيما يأتى به الدهر من تغير وصرف وحول وأطوار . ومن هنا كانت سيطرة البكاء على القصيدة كما سنرى ، وعلى هذا المقطع بخاصة فتحول إلى حركة واحدة متصلة هى البكاء ، الذى طبع وجود الإنسانة ــ الخنساء ، وطبع مجالها الزمانى الخاضع خضوعاً ممضاً لسلطان الدهر وإضراره .

ولكن أطوار الدهر لا تقتصر على ما سلف من أبيات هذا المقطع بل تتسرب كما قلنا إلى سائر القصيدة وإلى المقطع التالى كذلك ، حيث نواجه بأخطر ما يأتى به الدهر من أطوار : وذلك أن يقال «قد كان» الإنسان ، بعد إذ كان يقال «ها هو ذا كائن الآن !» .

وها هنا موضع الانتقالة بين مقطعين متواصلين متفاعلين :

٣ - ٢ .

المقطع الثانى .

«هو ــ السبنتى» .

(٧) قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم
نعم المعمم للداعين نصار

(٨) صلب النحيزة وهاب إذا منعوا
وفى الحروب جرىء الصدر مهصار

(٩) يا صخر ورّاد ماء قد تناذره
أهل الموارد ما فى ورده عار

(١٠) مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة
له سلاحان أنياب وأظفار

٣ - ٢ - ١ .

«قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم
نعم المعمم للداعين نصار»

فكما أن للدهر أطواراً ، فإن البو أيضاً ذو أطوار ووجوه . وعلى حين تعنى «قد كان» وجهَ البو الميت ، فإن «كائن» تعنى وجهه الحى ؛ ذلك لأن «كان» عدم وذهاب فى الماضى ، فى الوقت الذى تشير فيه «كائن» إلى التعين والحضور والوجود ، والتحقق فى الواقع والحاضر المشهود ، كما تعنى استهلال المستقبل المأمول .

وحين أدخل الدهر صخراً فى الماضى ، وحرمه من الحاضر ، أعطاه الموتَ والفناء ، والغياب والعدم ، وسلبه الحياة والخلود والظهور والوجود . ولكن القصيدة تحاول أن تعيد إليه ما سلبه الدهر منه ؛ فترده إلى الحاضر المشهود ، وتدخله فى إهاب الثبات والحضور والوجود ، وتنهضه عالياً سيداً ؛ «يسودكم» ، مجيباً ناصراً ؛ «نصار» ، صلباً منيعاً ؛ «صلب النحيزة» ، معطاء كريماً ؛ «وهاب» ، يدق رقاب الأعداء ، ويهصر الموتَ ذاتَه ، إذا أراد ؛ «مهصار» .

وفى «مهصار» يمتلك صخر ما امتلكه الدهر : أن يحيى ويميت ؛ وبذلك لا يعود صخر أداة للدهر والموت ، بل يصير لهما سيداً ، ويصيران له أداتين خاضعتين له .

ثم إنه لينمو وجوده حتى إنه ليبلغ ذروة التحقق والخلود ؛ وذلك حين يتشخص بارزاً منبسطاً فى النداء : «يا صخر» ، مخاطَباً قائماً ، ذا حضرة كاملة تناهض كل ما فى «قد كان» من غياب وموت وفناء .

وفيما بين « قد كان (صخر) » ، وحضوره وندائه باسمه وخطابه بـ «يا صخر» ، تمت له باللغة صور وصور من الإيجاد والإحياء والمساندة والتثبيت ، والوقوف لقوى الموت والدهر الكامنة فى «قد كان» .

فلقد اكتسب حضوراً فى القوم وتوحداً بهم فى قولها «فيكُمْ» ؛ إذ كان حرف الجر «فى» متبوعاً بالضمير «كم» الذى تحركت كافه ، فظهرت الياء من «فى» ، وامتدت فى النطق دون أن تتعرض للحذف فيما لو تبعها ساكن ؛ فتكرَّس وجود صخر ــ بهذا الامتداد الصوتى ــ فى الجماعة المخاطبة الحاضرة الباقية ، وترسخ فيهم ، وداخلَهم وباطَنهم ؛ وهم على ما هم عليه مناط الدوام والاستمرار والتحقق والخلود .

ثم التصق بهم واقترب ، فى الكنية «أبو عمرو» ، كأنه حى بينهم ؛ يُنادَى بالمودة واللين ، ويذكر بالتوقير والتبجيل . وبالكنية يكتسب الإنسان مزيداً من التحدد والتميز والهوية من قبل الجماعة ؛ فكأنها نوع من الاعتراف الاجتماعى بصخر الفرد المتميز ذى الأهلية والقوامة ، تذكرها الخنساء لتقول لنا ولقومها إنه ذلك «الشخص» الذى قد علمتموه . ولذلك أتبعت الكنية «أبو عمرو» بمعنى السيادة التى تمثل ذروة الجدارة الذاتية من جهة ، وذروة الاعتراف الاجتماعى بشخص ما : «يسودكم» .

واستمر وجوده فى هذا المضارع «يسودكم» ، وعَلاَ فيهم قائداً وسيداً . واكتسب فى اسم المفعول «المعمم» مزيداً من شهادة القوم ومساندتهم ، ومزيداً من الأهلية والقوامة باسمهم ؛ إذ إنهم هم الذين عمموه وسودوه ؛ فكأنهم كما قد ساندوه حياً ، ساندوه أيضاً ، ميتاً ؛ فامتد فيهم ، وأصاب بهم الخلود .

وهكذا اكتملت لصخر بالكنية والفعل المضارع واسم المفعول (أبو عمرو ــ يسودكم ــ نعم المعمم) صياغته الاجتماعية ، ووجوده الشخصانى المتكامل ، حين اندمجت ذاته فى الآخرين ، فلم تعد بلا أبعاد أو وظيفة أو غاية .

وأبعاد شخصية صخر ممتدة بلا حدود ، كوظائفه وغاياته التى تنبسط فى خلال كل مقاطعه . ووظائف صخر وغاياته لا تنقضى ؛ ذلك بأن من أعطوه ماهيته وأهليته واختاروه ليكون سيداً ومُعَمَّماً ، يرجون فيه الكثير ، ويتوقعون منه الاستجابة لكل ما يطلبون وما يرجون ؛ فهذه نتائج الاعتراف الاجتماعى أو ثماره التى يريدها كل

مجتمع . ولذلك كان صخر «للداعين نصار» ؛ فالاعتراف به هو الذى ساق إليه نداء الداعين ، وهو الذى استوجب عليه نصرتهم وإغاثتهم ؛ وهو بذلك كله زعيم ؛ بفضل ما سلف ــ وما هو آت ــ من صفات تسوقها الخنساء متراتبة على الدوام فى علاقات محكمة لا يستدعيها مجرد الرصد والسرد ، أو الركم ، وإنما يحكمها الانبناء والترابط والاتساق فى كل الأحوال .

ومع صيغة المبالغة «نصار» ينفتح لصخر باب واسع من أبواب الوجود والخلود . وإذا كان الدهر قد وصف ذات مرة بصيغة مبالغة واحدة هى «ضرار» (فى البيت الخامس من القصيدة) ، ولم يوصف بعدها بصيغة مبالغة أخرى ، إلا مرة ثانية فحسب ، هى «نيار» (فى البيت الحادى والعشرين) ، فقد نشط صخر فى إحدى وعشرين صيغة من صيغ المبالغة ، وصف بها على مدى واحد وعشرين بيتاً هى كل ما شملته المقاطع التى اختصته بها الخنساء من أبيات القصيدة ( وهناك ، فضلا عن ذلك ، صيغة لأخرى واحدة لصخر جاءت على وزن فَعِل ، هى « ورع » ، ولكنها دالة على كف الفعل ومنعه ) .
( انظر أواخر فقرة : ٣ ـ ٤ ـ ٣ ).

ومع أن هذه الصيغ لم تتوزع على الأبيات توزعاً منتظماً متساوياً بطبيعة الحال ، إلا أننا نلقى ها هنا مظهراً من مظاهر التوازن الجدلى الخفى فى هذه القصيدة ؛ فكأنما قد وقع ذلك التوافق بين عدد صيغ المبالغة وعدد الأبيات ليكون دالة على الوجود الدائم لفعالية صخر ، وشخوصه فى هذه الصيغ مستوعباً ــ بوجه ما ــ لكل أبيات مقاطعه بدون استثناء ، وليقول لنا بذلك التوازن التلقائى الباطنى : «هو ذا صخر موجود على الدوام ، فلا يغيب» .

ولقد جاءت هذه الصيغ المتكاثرة ليجاهد بها صخر الدهر وصيغته الواحدة ، أو صيغتيه ، وليصير فيها فعالاً على الدوام ؛ يصنع الفعل بعد الفعال على سبيل التثبيت والتكرار والاستمرار ، وينهض فيها بالفضائل كافة ؛ يقيم بها وجوده ووجود الجماعة ، ويدفع صروف الدهر والموت ، فيحقق لجماعته ولنفسه البقاء والذكر والخلود . وبذلك يصير صخر محور «القدرة» على الفعل ، دون سائر قوى القصيدة ؛ ينحو بها نحوين : فى أحدهما يذهب بالفضائل كافة ، وفى الآخر يدفع ضر الدهر ونوازله ، بخاصة حين نعلم أن ما نسب من صيغ المبالغة لغيره من شخوص القصيدة يقتصر على صيغتين أخريين (عدا صيغتى الدهر)هما صيغة « مدرار » ( بيت ٢ ) ، وصيغة « مفتار » ( بيت رقم ٤ ) ، وهما صيغتان تتعلقان بالخنساء ، ولكنهما تصفان دموعها وبكاءها ، وتكاد الثانية منها تناهض الأولى وتلغيها بما تحمله من معنى التقصير فى أداء الفعل ! ( جدول فقرة ٣ ـ ٥ ـ ١ )

وهكذا اختصت الخنساء صخراً بالأفعال الطلقة المتضمنة فى صيغ المبالغة والمتحررة من قيود الزمان ، وأثرته بها لكى يهزم الدهر ، ويصيب الخلود ؛ وإلا فماذا يكون الخلود فى نظرها ــ والأمر كذلك ــ سوى دوام كرام الأفعال ؟ ليس ذلك فحسب ، بل إنها قد عالجت بهذه الفعال وجهاً من وجوه الموت من حيث هو انفصال عن الجماعة وحياتها وحركتها ، فأعادت لصخر ــ بذلك ــ الاتصال بها والمشاركة فى حركتها .

ولقد كانت أولى صيغ المبالغة التى وصف بها صخر هى «نصار» ، التى جاءت تالية لصيغة الدهر «ضرار» ، لتكون دالة المجاهدة لعدوان الدهر ، ودفع ضره ، والانتصار عليه ، ونصرة ضحاياه ، ونجدة المصابين بنوازله .

وها هنا علينا أن نلحظ أن كل ما ينسب إلى صخر من فعال ـ أوجله ـ فى كل مقاطعه قد جاء فى صورة أسماء وجمل اسمية ، ولم يأت فى صورة أفعال وجمل فعلية ، إلا فى حالات نادرة سوف نواجهها فى حينها . وليس ذلك إلا من أجل الصعود بصخر من الزمانية والحدوث إلى الديمومة والخلود ، ومن أجل أن تدوم أعماله وتصير مطلقة ؛ فلا تحاصر بما فى صيغ الأفعال من عرضية وجزئية زمانية ، تجعلها تنقطع وتنقضى بانقضاء الفعل ، وانقضاء زمانه المحدود .

٣ ـ ٢ ـ ٢ .

«صلب النحيزة وهاب إذا منعوا
وفى الحروب جرىء الصدر مصمار»

ومع « صلب النحيزة » تلجأ القصيدة إلى مزيد من الوسائل التى تدفع عن صخر آثار «قد كان» ، وآثار الدهر والزمان وتقلباتهما وحدوثهما وتغيرهما . ومن هذه الوسائل ما نلقاه الآن من صيغ الصفة المشبهة التى وصف صخر ــ فى مقاطعه ــ بأربع عشرة صيغة منها ، بدءاً بقولها «صلب النحيزة» ، وذلك من خلال ما نلقاه من الجمل الاسمية التى لها الغلبة الطاغية على هذه المقاطع ، كما ذكرنا .

وهكذا يبدأ تيار من صيغ المبالغة والصفات المشبهة والجمل الاسمية ، ليشمل مقاطع صخر ، ويسيطر عليها ، ليهبه هذا التيار كل ما فيها جميعاً من وجوه الثبوت والاستمرار والدوام ، ويدخله فى ديمومة متصلة متماسكة تجاوز جزئية الزمان وحدوثه وتقلباته ، ليحقق المزيد من الخلود والانتصار على الدهر والموت .

وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا التيار من التعبير اللغوى القائم على «الاسمية» يؤدى وظيفة أخرى أصلية فى مجال الوجود الإنسانى ، هى تأسيس ما هو ثابت فى الذات ، وتأصيل ما هو جوهرى فيها ؛ أو بعبارة أخرى إن هذا التيار يعمل على تشخيص الكينونة وتحديد الماهية فى وجود صخر الذاتى .

ومن هنا كانت أولى الصفات المشبهة ، الداخلة فى الوقت نفسه فى جملة اسمية ، هى «صلب النحيزة» . ففى صلب النحيزة يكتسب صخر ما يشبه أن يكون المبدأ الداخلى الثابت الذى تنبع منه كينونته بصفاتها وقواها جميعاً ، والذى تنبنى عليه فضائله وأخلاقه وفعاله كافة ، وكذلك مصيره وكل تاريخه ، وبخاصة تاريخ ثباته واستمراره فى مجاهدة الدهر والموت .

أى أن «صلب النحيزة» قد جاءت لتكون أداة تكريس لسمات الشخصية الثابتة ، ودالة كذلك على ضبط النفس والسيطرة على اتجاهاتها ، واشارة إلى تكاملها فى الوقت نفسه . ولذلك يكتسب صخر فى «صلب النحيزة» المنعة والحصانة ضد الأذى والضر ، وضد التمزق والانهيار ، ويكتسب القوة والثبات ضد تغيرات الزمان وتقلباته واهتزازاته ، كما تكتسب فضائله استمراراً وثباتاً ودواماً ، برغم التغيرات والتقلبات . وها هنا السر فى متوالية الصفات التالية :
« وهَّابٌ إذا منعوا ، وفى الحروب جرىء الصدر » ؛ فإذا منع الآخرون

وذُهم وعطاءهم ، كان هو الوهاب ، وإذا شبت الحروب وجبن الآخرون وخافوا وتقهقروا ، كان هو «جرىء الصدر» . وقد توافقت كل صفة مع مدلولها من وجهين ؛ فالتضعيف فى صيغة المبالغة «وهّاب» أنبأ عن تدافع عطائه وتردداه ، وإن انقطعت دواعيه ، والصفة المشبهة فى «جرىء» أنبأت عن ثبوت جرأته وشجاعته ، وإن واجه الحرب التى يهتز أمامها ذوو الجرأة والشجاعة ؛ والمد فى الأولى يوحى ببسط عطائه ، وفى الثانية يوحى بطول ثباته . وكما توافقت الكلمتان مع مدلوليهما تكاملتا لتعطيا لشخصية صخر تكاملها وتوازنها ، من حيث كانت الأولى دالة اللين والبذل ، والثانية دالة القوة والقهر .

وفى مهصار يثبت له ما يجاوز كل المعانى المعهودة للقوة والشجاعة ، ليصل إلى ما المحنا إليه من أنه تأسيس لعلاقة خاصة بين صخر والموت ؛ يصبح فيها صخر قادراً على ورود موارد الموت ، لا لكى يموت ؛ فليس صخر بالذى يموت ، وإنما لكى يسوق إليه الأعداء ، ويدق رقابهم . وهو لا يفعل ذلك بين حين وآخر ، ولكنه يفعله كثيراً وعلى الدوام بفضل صيغة المبالغة فى مهصار ( وفى « وراد » الآتية بعد ) . فكأنما قد صارت قيادته للموت وسلطانه عليه وتصريفه لشئونه ، عادة وطبيعة ، وسجية ؛ أليس صخر صلب النحيزة ؟ وإن من صلابة نحيزته ألا يصيبه الموت ، وإنما يصيب غيره على يديه .

ومن هذه العلاقة الفريدة بين صخر والموت تتولد تلك الصفة الفريدة لصخر حين يصير «وراد ماء [الموت ، ذلك الماء الذى] قد تناذره أهل الموارد» :

٣ - ٢ - ٣ .

«يا صخر وراد ماء قد تناذره
أهل الموارد ، ما فى ورده عار»

ففى صيغة المبالغة «وراد» يتكرر وروده لماء الموت على الدوام ، بلا توقف أو انقطاع . فلماذا ؟ وكيف يكون ذلك ؟ ألأنه سيد للموت وقائد له ؟ نعم . ولكن الأمر فى هذه القصيدة لا يبقى له إيجابه ؛ فالبو يعبث بكل مستقر ، والجدل يجعل الموت والدهر ليس منهما مفر . ولذلك تتحول الدلالة فى «وراد» إلى جهة أخرى . فعلى حين يهرب الناس جميعاً من الموت ويتناذرونه «قد تناذره أهل الموارد» ، يرده صخر ويصدر عنه على الدوام ؛ لأنه قد صار «بوًّا» ؛ يموت ويحيا ، يرد ويصدر ، يذهب ويعود ، يدبر ويقبل ، بل إن الخنساء لتشهده فى هذا الورود حيًّا دائماً وميتا دائما فى الوقت نفسه ؛ فهو الوراد على الدوام ، وهو أيضاً الصادر على الدوام ، بلا قرار وبلا نجاة أو خلاص ؛ ومن هنا تعود صور السلب ، وتتوالد آلام الخنساء .

وماء الموت الذى قد تناذره أهل الموارد «ما فى ورده عار» ؛ فماذا فيه إذن ؟ هل فيه الفخار والشرف والمجد ؟ هل فيه الكسب والزهو والنصر ؟

ربما نرى فيه ذلك ، ولكن للخنساء فيه وجوهاً أخر :

٣ - ٢ - ٤ .

«مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة
له سلاحان أنياب وأظفار»

وأول هذه الوجوه «مشى السبنتى» . وما السبنتى ؟ إنه النمر الجرىء . ولكنه ها هنا ، أيضاً ، ذلك الذى لا يقدر العواقب ، ولا يأبه بالنذر ، ولا يبالى بالمحاذير ، ولا بما يحل بمن خلفه – على يديه – من نوازل حين «يفارقهم» .

إن «مشى السبنتى» تأخذ هذه الوجهة السلبية لأنها توضع ، من القصيدة ، فى موضع المقابلة مع «قد تناذره أهل الموارد» . فعلى حين يحجم الناس يقبل السبنتى ، وعلى حين يتدبرون ويتحسبون ، لا يتدبر هو أو يرعوى . وبذلك أخلف للخنساء – بتهوره ، وعدم تدبره – «هيجاء معضلة» ، و «سلاحان : أنياب وأظفار» ، ليست تشير ، فحسب ، إلى تلك المعركة التى دخلها صخر السبنتى مع الموت ، وإلى أسلحته فيها ، ولكنها تشير فى الوقت نفسه إلى هذه المعركة «المعضلة» التى تحياها الخنساء بسبب موته ، وتشير إلى أسلحته التى وجهها إليها هى ذاتها . إنها تشير إلى وجوده البوى المحير الذى ستعانيه الخنساء ، والذى يطاردها ويلازمها بلا هوادة أو فتور .

وهكذا تقلب السبنتى جرىء الصدر المهصار فى هيجاء معضلة ، ثم أورثها لأخته الشاعرة ؛ فانعكست كل إيجابيات القوة لدى صخر وانقلبت ، فى هذه اللحظة ، لكى ترتد إلى الخنساء ، وتلعب دوراً سلبياً مضاداً لها ولوجودها . وهكذا . أيضاً ، تزدوج حقائق الوجود وتتجادل ، ازدواج البو بكل إيجابياته وسلبياته ، وتجادلها .

ومثلما تزدوج الحقائق والأشياء بفعل ثنائية البو وازدواجيته ، تزدوج ، كذلك ، أسلحة السبنتى ؛ فيصير له ، بدلاً من السلاح ، «سلاحان» ، تكررا وازدوجا ، بواو العطف فى «أنياب وأظفار» ، ثم امتدا مشرعين مسلطين نحو الخنساء ، ليكونا أصلاً من «أصول ميراث» أخيها صخر السبنتى ، الذى يئول إليها ؛ فكأنما يطارد صخر السبنتى أخته الشاعرة لكى يعمل فى صدرها أسلحته التى أعملها من قبل فى رقاب أعدائه وأعدائها !

٣ - ٣ .

المقطع الثالث .

«هى – العجول» .

(١١) وما عجول على بَوٍّ تطيف به
لها حنينان إعلان وإسرار

(١٢) ترتع ما رتعت حتى إذا ادركت
فإنما هى إقبال وإدبار

(١٣) لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت
فإنما هى تحنان وتسجار

(١٤) يوما بأوجد منى يوم فارقنى
صخر وللدهر إحلاء وإمرار

٣ - ٣ - ١ .

«وما عجول على بو تطيف به
لها حنينان إعلان وإسرار»

لقد أورث «صخر ـ السبنتى» أخته الخنساء هيجاءه المعضلة ، وأسلحته المزدوجة المؤلمة ، وأنيابه وأظفاره جميعاً ، لتنهش وجودها وتمزقه ، وتطبعه بطابعها المؤلم والمحير والحزين ؛ فتحيا بذلك وجداً ليس له مثيل . ومن داخل هذا الوجد تتحول الخنساء إلى «ناقة ـ أُمٍّ ـ عجول» ، ويحور أخوها صخر السبنتى إلى «ابنها ـ البو الميت الحى» . وفى أتون هذه المتناقضة تحاصَر الخنساء ، وتحيطها المتضادات والنزاعات ، ويقتصر عليها وجودها كله ، وتطبعه من كل الوجوه ، فيتمزق بالآلام ، ويتوزع بين ازدواجية قاهرة ، وتشتت مهيمن ، وحصار شامل ، فى الآن نفسه .

ومن هنا نجد هذا المقطع كله قد اقتصر على جملة واحدة ، هى جملة : « وما عجول على بو تطيف به يوماً . . . بأوجد منى يوم فارقنى صخر . . . » ؛ ذلك بأن اللحظة التى يحملها هذا المقطع قد صارت هى الزمان كله ؛ وأن التجربة التى يصورها قد باتت مجال الشعور كله ومركزه ومحوره وبؤرته، التى تتجمع فيها كيفيات الوجود والتعبير جميعاً ، وعلاقات القصيدة وبناؤها ، وتتفجر منها كل تحوراتها وتطوراتها .

فى هذه الجملة ـ المقطع دارت بالخنساء الدوائر ، ونزلت بها النوازل ، وجثمت عليها طوارق الدهر بوقرها الثقيل ، وتعددت واستطالت ؛ فشملت المقطع كله وأحاطت بالعجول ، وطافت حولها كطوفها هى نفسها حول البو ابنها، الذى صار ، بما فيه من نقائض ملازمة وشاملة ، كأنما يحيط بها هو أيضاً ويطوف ! وسوف يُفيض هذا المقطع القصير فى عرض تمثلات ذلك الجدل المروع الحزين ، الذى نسجه الدهر فى وجود العجول ؛ من حيث إنه هو «وحده يسدى ونيار» .

إن الطواف حركة مستمرة بلا نهاية ، ودائرة بلا وجهة . وعلى حين كان أهل الموارد يملكون اتجاهاً واحداً محدداً هارباً من الموت الذى يتناذرونه ، وعلى حين كان صخر يملك كذلك اتجاهاً واحداً محدداً متجهاً نحو الموت الذى يمشى إليه مشى السبنتى ، لا تجد الخنساء سوى حركة عجيبة ، هى حركة بلا وجهة ، تذهب ـ فى الوقت نفسه ـ فى كل وجهة ؛ «تطيف» بابنها البو ، لا تدركه ولا تلقاه ، وتظل تدور بلا قرار ، وتذهب فى كل اتجاه ، وكأنما تأخذها حركتها ـ ذاتها ـ وتسيرها ، سليبة الإرادة ، إلى كل اتجاه . تلك صورة من صور الهيجاء المعضلة التى أورثها صخر للخنساء ، قد انعكست فى هذا الطواف المحيرِ المضيِّع المروِّع الذى لا يتوقف ، بل يستمر فى الرتع ذاته ليحوله من مجلى للحياة والزاد ، إلى مأزق للسلب والعقاب والعذاب (فى البيت التالى رقم ١٢) .

وكما ازدوجت أسلحة صخر ـ السبنتى . «له سلاحان» ، ازدوج حزن الخنساء ـ العجول : «لها حنينان» . وقد تناغمت الصيغتان وتجانستا ؛ لتقولا لنا إن «سلاحان» تعنى «حنينان» ، و «حنينان» تعنى «سلاحان» ، ولتقولا لنا إن بكاء الخنساء قد جاوز كل معهود ، وتحول إلى لوعة وآلام تطعن فى الجسد والروح طعنات كطعنات الأسلحة وجراحها . وكما يخفى بعض الجراح والطعنات ويستبين بعضها الآخر ، كان من بكاء الخنساء أيضاً ما يخفى ، ومنه ما يستبين : «إعلان وإسرار» ؛ ولكنه فى الحالين طعنات «سلاحان» وضرباتها وجراحها . . كلاهما على وجه سواء . . مؤلم ومريع .

وقد انسابت هذه الثنائية المؤلمة الكامنة فى «سلاحان» بين ثنايا هذا المقطع كله ، فعمته ووسمته بميسمها الذى تجلى فى «أنياب وأظفار» ؛ فامتد فى «حنينان» ، ثم امتد فى «إعلان وإسرار» ، و «إقبال وإدبار» ، و «تَحنان وتَسجار» ، و «إحلاء وإمرار» ؛ فكأنما قد صار «تكرار» هذه الثنائيات آلة ذات شقين من آلات التمزيق والعذاب ، أو قَدَراً مسلطاً من الدهر يجمع بالواو بين المتناقضات ، وينزل بها فى وجود الخنساء فيحاصرها ويطبق عليها فلا تجد فكاكاً ، ولا يدع لها مخرجاً أو نجاة . وتأتى هذه الثنائيات ـ على الدوام ـ فى نهاية «المطاف ـ الطواف» من كل بيت طوال هذا المقطع ـ الجملة فى الموقع الزمانى ذاته من كل تشكيل تعبيرى يحمله بيت من أبياته ؛ وكأنما لكى تقول للناقة العجول : قد أحيط بك ، وقضى الأمر ؛ فطريقك محاصر مسدود ، وطوافك المحير سجن أبدى محكمٌ مقدور .

وقد تكرسَ حصار الثنائيات للعجول ، وأطبقت عليها إطباقاً يملأ أقطار الفضاء الموسيقى لهذه الجملة ـ المقطع ، حين جاءت هذه الثنائيات فى شكل منظومة صوتية ذات توقيعات موحدة متناسقة ، وأصوات متناغمة ممتدة ، قد ضمت إليها ـ فى الوقت نفسه ـ نغمات القوافى وتوقيعاتها ، بما فيها من تكرار واطراد صوتيين . وقد تراوحت صيغ الثنائيات فى مزدوجات متتابعة ما بين «إفعال وإفعال» (ثلاث مرات) ، و «أَفعال وأَفعال» (مرة واحدة) ، و «تَفعال وتَفعال» (مرة واحدة) . واتفق مفتتحا طرفى كل مزدوجة من مزدوجات الصيغ فى الصوت والحركة كليهما ، ولم يختلفا أبداً ؛ فقد بدآ فى ثلاثٍ بالهمزة المكسورة ، وفى صيغتين بالفتح ، للهمزة مرة وللتاء مرة . وهكذا يستعلن ـ دائماً ـ سلاحا صخر فى هيجائه المعضلة التى ألقى إليها أخته ، فتستعلن ـ فى الوقت نفسه ـ أفاعيل القدر والدهر ، وتشخص كالأسياف المشرعة على الدوام ، أو القوانين المتسلطة القاهرة التى لا تتخلف ، ولا ترفق . أو ليس هذا كله نسيجاً من نسجه ، وبعضاً من أصواته وإشاراته ، التى تعلن عنه ، وتنطق باسمه ؟

٣ - ٣ - ٢ .

«ترتع ما رتعتْ ، حتَّى إذا ادَّركتْ
فإنما هى إقبال وإدبار»

وتتوالى طوابع الكارثة التى ساقها الدهر ونسجها فى حياة العجول وفى مقطعها معاً ، حين تتوالى الأصوات والإيقاعات متراوحة متفاوتة ؛ فتضج وترتج ، وتتكرر وتتزلزل على مدى «ترتع ما رتعتْ» ، ثم إذا بها تسكن فى آخرها ، فيطبق الصمت فى تاء التأنيث الساكنة . وتعاود الأصوات انطلاقاتها وتفجراتها فى قولها «حتَّى إذا ادَّركتْ» ، بما احتواه من تضعيف (مرتين) تتكرر فيه الأصوات وتتلجلج ، ثم يسكن الصوت ، ويطبق الصمت مرة ثانية فى تاء التأنيث الساكنة . وهكذا تتوالى الأصوات والإيقاعات فيما يشبه القصف المفاجىء ، أو الطرق الثقيل الذى يعقبه صمت مخيف ، مفاجىء وكتوم ؛ فكأنما هى نوازل الدهر تنزل نزول الطوارق التى يفاجأ بها الموجود ، فينفطر ويهتز ، ويحار ويضطرب فى هذه الهيجاء التى ليس لها نظير .

ومن هنا يصير الرتع الذى تكرر ، خطيئة زل الكائن باقترافها حين أحاطت به مصيبة الموت فتزود ببعض زاد الحياة .

لقد ازدوج الرتع وتكرر : «ترتع ما رتعت» ، وكأنما قد أحاط بالعجول تتقلب فيه هناءة ونعيماً ، وإذا به يتكشف ـ فجأة ـ فى ضوء مزدوجة الإقبال والإدبار ، ليئول إلى ضياع وتبدد لا ينقضيان ، ويخرجان به عن ظاهر معناه من حيث هو مصدر للحياة ، إلى كونه زلة من زلاتها التى تتجلى فى لحظة من لحظات المباغتة الأليمة الكامنة فى «ادركتْ» ، التى جاءت مثقلة بكل إيحاءات المفاجأة والوقع الثقيل ، وجثمت جثوم وقرات الدهر الغلاظ ، وصكت كقارعة من قوارعه ، أو طارقة من طوارقه ، لتحكى واحدة من وقائع الدّهر الذى كمن واستخفى فى بداية هذا المقطع ، ثم ظهر وبرز فى أواخره : «لا تسمن الدهر فى أرض» ، «للدهر إحلاء وإمرار» ؛ ليقول إنه وإن كان يغيب عن الأنظار ، فى بعض الأحيان ، فإنه كامن لنا ـ على الدوام ـ بالمرصاد .

ومن خلال تلك الازدواجيات الصوتية ، التى تتبدى فيها بعض وجوه البو والدهر وتقلباتها ، ينشطر وجود العجول إلى ازدواجية أخرى تقوم على تردد وتذبذب يهزانها بين مسارين متضادين لا يتوافقان ولا يتوقفان فى الزمان والمكان : «فإنما هى إقبال وإدبار» . إنهما مساران يأتيان ـ بما فيهما من تشتت الاتجاه وانعكاسها أو انقلابها المستمر ـ صدى للطواف الذى لا يقر فيه قرار ، ولا يستقيم فيه اتجاه ؛ ولكنه صدى أكثر ترويعاً ، وأشد إفزاعاً وتخويفاً .

وكما اقتصرت التجربة الكائنة فى المقطع كله على لحظة واحدة هى محنة الأم العجول وصدمتها ، حين تحول ولدها إلى «بو» ، فاقتصرت استجاباتها على فعل الطواف القهرى حوله ، يقتصر وجودها الآن ويقهر ـ من خلال صيغة «فإنما هى» ـ على حركة محض فى هذه الثنائية المتضادة المضطربة : «إقبال وإدبار» . وبذلك تدخل العجول الخنساء فى طور جديد ، بفعل أسلوب القصر الذى يجاوز مجرد القيام ببيان الصفة أو الحالة ، وينتقل إلى الكشف عن نوع من إعادة خلق للكينونة ، أو الكشف عن وقوع نوع من التحورات الوجودية العميقة ، حين تتحول وضعية الناقة ـ الخنساء إلى كيفية وجودية جديدة ، ينتقل إليها كِيانها ، وينحصر فيها ، لتصير محض حركة : «فإنما هى إقبال وإدبار» .

ويتضح هذا المعنى حين نجد الاختيار الأسلوبى لدى الخنساء قد اتجه إلى هذه الصورة دون غيرها من صور التعبير . فقد قالت : «فإنما هى إقبال وإدبار» ولم تقل مثلاً : «لها إقبال وإدبار» ، أو «فإنما لها إقبال وإدبار» ، أو «فإنما هى فى إقبال وإدبار» ، أو «فإنما هى بين إقبال وإدبار» ؛ ذلك لأنها قد أرادت أن تقول إن صدمة الإدراك «العقلى ـ الشعورى» لدى الخنساء ـ العجول ، قد قذفت بها ، دفعة واحدة ، إلى فلك وجودى جديد ، هو الحركة الذاهلة المتناقضة المروِّعة التى استغرقت كل كِيانها ، فلا تستطيع عنها حولاً ، ولا تستطيع منها فكاكاً ، ولا تعى شيئاً سواها ، بل إن جسدها نفسه ، وإدراكها له ، يكادان يتلاشيان ويذوبان فى هذه الحركة المهيمنة ، فما إن تتجه حتى تنقلب ، وما إن تذهب حتى تعود ، وما إن تعود حتى تدبر ، وما إن تدبر حتى تقبل ، وهكذا دواليك ؛ تترادف الانتقالات المتضادة بلا قرار ؛ فتنفجر ببكاء شبيه بهذه الحركة المزلزلة ؛ بكاء يتراسل فيه «التحنان والتسجار» ، ويترددان ويترادفان :

٣ - ٣ - ٣ .

«لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت
فإنما هى تحنان وتسجار»

فيجتمع لها فوق «الإقبال والإدبار» ، «تحنان وتسجار» ، وكذلك يقتصر عليها وجودها بالصيغة نفسها : «فإنما هى» . ( وذلك نظير لاقتصار وجودها على مثل هذا البكاء من قبل ، بفضل أسلوب الترخيم فى « خناس » ) .

وها هنا أيضاً وقعت واقعة التحنان والتسجار ، وما فيها من زلزلة وعذاب ، بعد قارعة صوتية أخرى نزلت فأصمت ، وصكت وفاجأت ، فى قولتها «وإن رتعتْ» ، التى تحمل فى باطنها قارعة ثانية دلالية ، كامنة فى ذلك التناقض الأليم الذى يقوم بينها وبين ما قبلها من سلب مفاجىء ومضاد لقوانين الحياة والأحياء ؛ سلب يصنعه الدهر الذى يبرز الآن ، ويواجهنا بنسجه الأليم : «لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت» .

وعلى حين تكشّف الرتع من قبل (فى مزدوجته السابقة) ، فى ضوء مزدوجة «إقبال وإدبار» ، وطارقة «ادّركتْ» ، يصبح الرتع ذاته فى البيت الحالى صلب الطارقة وقوامها ، حين يتكشف ما استبد به من سلب ونقصان ينجلى كلاهما عن جدلية قاسية تجعل عاقبة الرتع الهزالَ والحرمان ، وثمرتَه الجوع والسغاب : «لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت» .

وقد عاد الدهر إلى الاستعلان مرة أخرى ـ كدأبه فى مقاطع الخنساء ـ ليقول لنا إنه كامن وراء كل ما يحل بالحياة والأحياء من صور السلب والبدد والضياع معاً . ولقد عاد لكى يتظاهر على العجول ـ كما تظاهر عليها السبنتى وحيرها البو ـ فيمنعها الشِّبَع فى أى أرض ، وكل أرض ؛ وكأنما تتآمر الأرض مع الدهر فتضن عليها ـ معه ـ بالسمن والشبع ، كما ضنت عليها ـ من قبل ـ بالاتجاه والقرار ، فى «تطيف» ، وفى تضاد الحركة بين «إقبال وإدبار» .

وحين تتظاهر على الخنساء ـ العجول كل قوى الوجود ، بدءاً «بالأخ» السبنتى ، ومروراً بالدهر (الزمان) ، والأرض (المكان) ، وانتهاء بزاد الحياة فى الرتع والطعام ، تنفجر بالبكاء لتقطع به منظومة الثنائيات وتناقضاتها الأليمة (قبل أن يختتمها الدهر بإحلائه وإمراره) .

وإنه لبكاء بلا انقضاء ؛ ما إن يهدأ ممتداً فى امتداد «تحنان» حتى يعلو ويتزايد ويتفجر ويستمر فى تفجرات «تسجار» واستمرارها ، وما إن يعلو حتى يهبط ، ثم يعاود التصاعد والتصويت رنيناً وأنيناً ، تنوح فيها الخنساء وتتزلزل ، وتهتز متفجعة متوجعة بلا نجاة أو راحة واطمئنان .

وكلما امتد البكاء وتجدد فى «تحنان وتسجار» تجددت معانيه وامتدت ، من حيث هو ضعف وانهيار وانهزام ، ومن حيث هو شك فى كل ما تستند إليه الذات من موارد الحياة والوجود ، وقواهما وحقائقهما ، ويأس من بلوغ النجاة فى هيجائها ومعاركها .

ومن هنا كان وجد الخنساء أشد وأوسع وأقسى من كل وجد ؛ فلا نظير له ولا شبيه :

٣ - ٣ - ٤ .

«وما عجول على بو تطيف به
... ... ... »
... ... ... ،
... ... ... »
«يوما بأوجد منى يوم فارقنى
صخر وللدهر إحلاء وإمرار»

لقد بلغ وجدها هذا الحد المروع الذى لا مثيل له ، لأن فراق صخر فراق مروع بلا مثيل ؛ فهو فراق ولا فراق ؛ «نهاية» ولا نهاية ؛ «علاقة» ولا علاقة ؛ وجود وعدم ؛ راحة وعذاب ؛ لأنه موت وحياة متزامنان ومتجادلان ، فى الوقت نفسه . وهذه واحدة من كبريات أفاعيل الدهر ، وأكثرها اختلاطاً واضطراباً ، وأكثرها إثارة لها للشك والحيرة ، والتخبط واليأس . إنها هيجاء معضلة تقوم على مزيج غريب مما يقدمه الدهر للأحياء ، من «إحلاء وإمرار» معاً فى التجربة الممتدة الواحدة ، أو فى التجارب الكثيرة المختلفة ، على حد سواء .

هذا هو «وجد» الخنساء ؛ وإنه لوجدٌ له سعته الفريدة التى تجمع جهتى الوجود الإنسانى : المادى والروحى معاً . فعلى حين كان الطواف الذى استبد بالخنساء ــ العجول حول ابنها البو ( «تطيف به» ) ، حركة جسدية خارجية ، كانت ثمرته حركة داخلية نفسية : «حنينان ؛ إعلان وإسرار» ( بيت ١١ ) ، فتكامل الفيزيائى والنفسى وحركاتهما معاً فى وجود العجول ، واتصلا ليبينا عن تواصل النفس والجسد فى هذا الوجد المهيمن العميق الذى استوعب وجود صاحبته بأسره ، واستغرقه ، وقهره وحاصره . ومن هنا تكرر ذلك التواصل بعد ذلك ، فى الحركة الداخلية النفسية : «ادركت» ، وثمرتها الخارجية الجسدية «إقبال وإدبار» (بيت ١٢) ، ثم فى الحركة الجسدية «وإن رتعت» وجوابها الحركة النفسية «تحنان وتسجار» (بيت ١٣) .

ويتصاعد هذا الوجد ، الذى قامت أبيات المقطع جميعاً لبيانه ووضع علاماته ، ويستمر فى اشتماله لوجود الخنساء واحتوائه جميعه ، حتى لكأنما يقتصر وجودها كله على هذا الوجد بفعل صيغة القصر ؛ فتصير العجول ذاتها محض بكاء ، يذوب فيه وجودها كله : «فإنما هى تحنان وتسجار» ، كما كانت من قبل محض حركة تركز فيها وجودها كله : «فإنما هى إقبال وإدبار» ؛ أى أنها كما كانت حركة محضاً فى المكان ، صارت كذلك بكاء محضاً فى النفس والروح .

وعلى الحركة والبكاء قام وجدها الذى يرتع فى جسدها ونفسها معاً ، أحزاناً وآلاماً ، وحيرة وعذاباً واضطراباً ، يقذفها من «حنينان» ، إلى «إعلان وإسرار» ، ويهتز بها ويضطرب فى «إقبال وإدبار» ، ويتصاعد ويمتد فى «تحنان وتسجار» .

وهكذا يعود بكاء مفتتح القصيدة بدموعه ورنينه ، لينساب ويمتد عبر سائر أبياتها ، وينتقل من مقطع إلى آخر ، فيتكثف معه وجد الخنساء ويشتد ، وقد أحاطتها هيجاء صخر المعضلة .

وكما طال هذا الوجد الفريد واتسع ، طالت هذه الجملة واتسعت لتحمل مقطعاً كاملاً ، ولتشمل حركة كاملة من حركات القصيدة وحركات النفس الشاعرة ، ولكى تسع ما حل بالعجول الخنساء من «دوام» القهر ، و«طول» الآلام ، ودوران مستمر ، وتقلب مستمر بين تناقضات ما يأتيه الدهر من تغيرات تتم بها التحولات والتحورات فى وجود الكائنات ؛ ومن هنا كان السر فى غلبة ثلاثة من عناصر التعبير : الأفعال ، ومزدوجات العطف ، والتكرار .

فالأفعال ، وما فيها من معنى غلبة الدهر وجريان الزمان ، قد تكاثرت حتى بلغ عددها ثمانية (إذا عددناها مفردة) ، أو أربعة أزواج (إذا عددناها مثناة) ، وتجمعت فى الأشطر الأولى من الأبيات دون الأشطر الثانية ؛ أما مزدوجات العطف التى تجمع بين المتناقضات ، وما تحمله كذلك من معانى غلبة تقلبات الزمان ، فقد ورد منها أيضاً أربعة أزواج ، ولكنها تجمعت ــ بالعكس ، فى مقابل الأفعال ــ فى الأشطر الثوانى من الأبيات ، دون الأوائل . وبذلك يتوازن وجود العنصرين ــ الأفعال ومزدوجات العطف ــ بصورة تلقائية وواضحة ، ليؤكدا سلطان الدهر ذى الفعال ، وذى المتناقضات ، وليكشفا عن النسج المحكم المسيطر ، لمن وصفته الخنساء ــ بحق ــ بأنه «وحده ، يسدى ونيار» . أما العنصر الثالث وهو التكرار ــ الذى يتمثل فى صور شتى؛مثل تكرار أسلوب القصر ، والثنائيات ذاتها ، والتوازنات الصوتية والتوقيعية ، والدلالات المتكررة فى الحركة والرتع والبكاء وكذلك تكرار الزمان فى «يوماً» و«يوم» ــ فقد جاء أيضاً لخدمة فعل الدهر وتكريسه ، وتكريس معانى المحنة والوجد فى تجربة الخنساء العجول .

ويقف يوم الفراق الذى ارتبط بالفعل الماضى «فارق» فى قولها «يوم فارقنى صخر» ، بما يحمله من معانى الزوال والضياع والوحدة والوحشة ــ يقف لكل يوم آخر من أيام الدهر والزمان فى قولها «يوماً» التى جاءت نكرة موسومة بالشيوع والاشتمال لأى يوم وكل يوم من الأيام ؛ فكأن يوم الفراق قد امتد واستطال وصار نظيراً لكل أيام الدهر ذى الإحلاء والإمرار : «وللدهر إحلاء وإمرار» .



ومن داخل إحلاء الدهر وإمراره ، وما سلف منه من فعال وتناقضات ، بما حملته من وجد مزلزل أليم ، وما فيها من تقابل وتنازع ، وتقلب وتغير ، بلا ثبات أو قرار ــ من داخل ذلك كله تتولد مشاعر الشك والاضطراب ، وغياب التأكد واليقين ، وافتقاد الطمأنينة والثقة فى حقائق الدهر والحياة والوجود وفى تمثلاتها ومعطياتها جميعاً . ومن ثم تتولد نوازع البحث عن الثابت اليقينى الذى تركن إليه الذات والحياة لكى تستمرا وتطمئنا ، وتجدا المرفأ والسبيل ، والسند والملاذ ؛ ولذلك تنطلق القصيدة فى المقطع التالى متطلعة إلى الثقة واليقين والثبات والقرار والاطراد ، ساعية إلى تحقيقها جميعاً عبر مجالين ؛ مجال دلالى يقوم على أفكار تدور حول كمال صخر وتجسيده لقيم الجماعة الباقية الثابتة ؛ ومجال تشكيلى وأسلوبى يقوم على التأكيد والتكرار بصورهما ووسائلهما المختلفة ، بدءاً من الأساليب والتراكيب ، وانتهاء إلى التنظيم الصوتى والإيقاعى .

ولسوف يطَّرد بحث الخنساء عن القرار واليقين ، وتطلعها إلى الثقة والثبات ، حتى آخر الأبيات . ولسوف نشهد فى المقطع التالى صوراً كثيفة من هذا التطلع ، نجدها متتابعة بارزة منذ البداية فى قولها : «وإنَّ» ، التى تتكرر خمس مرات ، ومعها اسم «صخر» الذى يلازمها على الدوام ، وتتبعها ، دائماً ، لام التأكيد .

٣ - ٤ .

**المقطع الرابع .**

**«هو ــ الكامل» .**

**(١٥) وإن صخراً لوالينا وسيدنا**
**وإن صخراً إذا نشتو لنحار**
**(١٦) وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا**
**وإن صخراً إذا جاعوا لعقار**
**(١٧) وإن صخراً لتأتم الهداة به**
**كأنه علم فى رأسه نار**
**(١٨) جلد جميل المحيا كامل ورع**
**وللحروب غداة الروع مسعار**
**(١٩) حمّال ألوية هبّاط أودية**
**شهّاد أندية للجيش جرّار**
**(٢٠) نحّار راغية ملجاء طاغية**
**فكّاك عانية للعظم جبّار**

٣ - ٤ - ١ .

**«وإن صخراً لوالينا وسيدنا**
**وإن صخراً إذا نشتو لنحار»**
**«وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا**
**وإن صخراً إذا جاعوا لعقار»**
**«وإن صخراً لتأتم الهداة به**
**كأنه علم فى رأسه نار»**

إن المخرج من مأزق التنازع والصراع فى عالم الخنساء الداخلى ، وفى العالم الخارجى بينها وبين صخر والدهر والموت ، وكذلك بين صخر والدهر والموت ، إنما يكون بالدخول فى وجود ذى كلية متناغمة ومتساوقة ومتماسكة ، خالدة وثابتة وباقية ، تكون منبعاً للثقة ومحلاً لها ، ومصدراً لحقائق الحياة ولليقين ، تقيم التوازنات وتحل الصراعات ، وتئول بها إلى سلامة وصيانة وقرار ؛ وما هذا الوجود ذو الصفة الكلية سوى وجود الجماعة وحياتها وقيمها .

**ولذلك يحمل المقطع منذ بداياته ( فى البيت الأول منه ) فكرة التوحد فى الـ « نحن » ، الماثلة فى و« الينا » و « سيدنا » و « نشتو » ، التى ينضوى تحت لوائها وجود الخنساء ، وتلوذ بها ركناً راسخاً ومكيناً من أركان الثقة واليقين ، فتأمن وتسكن وتقر ، وتنجو من الدهر ، وتتناغم مع صخر ، وتتوافق معه ؛ فلا يعود هو صخر السبنتى ، ولا تعود هى الخنساء العجول ، بل يصير الوالى والسيد لها وللجماعة ، وتصير « واحدة » فى الجماعة تنتمى إليها وإلى صخر قائد القوم ، وينتميان هما أيضاً إليها .**

وفى الـ «نحن» ، كذلك ، ينبسط صخر ذاته ، ويتماسك وجوده ويَثبت ، ويصيب السيادة والولاية ، ويحقق الوجود والخلود ، أما الدهر فإنه يَلقى فيها انحساراً واحتباساً ، فتحاصر فعالياته ، وتنكس أسلحته وأعلامه ، حتى لكأنما يبدو كأنه قد نُقض غزلُه ، وكُف نسجُه .

وفى «ركبوا» ، و «جاعوا» ، و «الهداة» الذين يأتمون بصخر ، (فى البيتين الثانى والثالث من هذا المقطع) ، يتقدم صخر من الـ «نحن» إلى الـ «هم» ، الوجه الاجتماعى الآخر لـ «نحن» ؛ وكأنما ليتكامل صخر فيهما معاً ، من حيث هما وجها التكامل الكلى للجماعة ، وصورتا التعبير الجمعى (اللغوى الماهوى) عن قوم الإنسان وعشيرته .

وهكذا يندمج صخر فى الجماعة والياً سيداً ، معطاء مطعماً ، قائداً حامياً ، وإماماً هادياً (أبيات ١٥ و ١٦ و ١٧) ؛ أى أنه يندمج فيها ويتوحد بها حين يقوم بأمرها من جهتين متكاملتين ؛ جهة السِّيادة ، وجهة الرعاية ، فيتجسد فيه وجود الجماعة وقيمها وحياتها بمسيرتها ومصيرها معاً . ولذلك تستعيد أبيات المقطع الثلاثةُ التاليةُ فضائل صخر ووظائفه التى يقوم بها ، والقيم الجماعية التى يحملها ، بصور مختلفة متعددة متكررة ، لتستوعب أنحاء الوجود الكلى لصخر وللجماعة أيضاً ، وليدوما فيها معاً ويستمرا :

٣ - ٤ - ٢ .

**«جلد جميل المحيا كامل ورع**
**وللحروب غداة الروع مسعار»**
**«حمّال ألوية هبّاط أودية**
**شهّاد أندية للجيش جرّار»**
**«نحّار راغية ملجاء طاغية**
**فكّاك عانية للعظم جبّار»**



وهكذا ، أيضاً ، يدوم «وجود» صخر «ويتكرر» ؛ ليكون فى كل الأحوال الملاذ والسند ، والملجأ والنجاة من نوازل الدهر بكل معطياته ونقائضه وطوارقه ، فى برد الشتاء وصواعقه ، والمجاعات والحروب ، وفى الحيرة والشدة ، عند حمل الألوية ، وحلول الأودية ، وشهود الأندية . . إلخ . وبذلك يبقى على الدوام القائدَ الهادىَ كلما ادلهمت السبل ، واختلطت الأمور ، والتبست على السالكين ، بل على الهداة المهتدين الذين يحارون أمام نقائض الدهر وأحاجيه . . ولا يحار صخر .

على أن أعمال صخر وفضائله ، وتوحده بالجماعة ، وكمالَه ، إنما تنبع ، جميعها ، من منابع أولية تأسست من قبل وتجلت خلال مقطعه السابق فى بيتيه الأولين اللذين حَملاَ وجوه الإيجاب فى وجود «صخر ــ السبنتى» ، تلك الوجوه التى تصدت لكل وجوه السلب الكائنة فى «قد كان» ــ كلمة الدهر وأداته الأصلية المزلزلة ــ وواجهتها وقاومتها ، وانتصرت عليها آنذاك :

**«قد كان فيكم أبو عمرو ويسودكم**
**نعم المعمم للداعين نصار»**
**«صلب النحيزة وهاب إذا منعوا**
**وفى الحروب جرىء الصدر مهصار»**

إن صفة الكمال التى هى مركز الدلالة فى المقطع الرابع إنما ترتد إلى الصفة المشبهة «صلب النحيزة» التى كانت مبدأ الإيجاب فى شخص

صخر ومقطعه الأول «هو ــ السبتى» . فمن صلابة النحيزة تولد كل الفضائل ، وتتخلق كل الكمالات ؛ ومن هنا بدأت الأبيات الثلاثة الثانية من المقطع الرابع (التى جاءت تكراراً للأبيات الثلاثة الأولى) ــ بدأت ، بالصفة المشبهة «جلد» ، لتكون مبدأ جديداً ، ومولِّداً نظيراً ومشابهاً للمبدأ المولِّد الأول «صلب» ، سرعان ما يتولد عنه ذلك المركز الكلى الجديد : «كامل» الذى جاء على وزن فاعل ، ولكنه ، هو أيضاً ، صفة مشبهة ثالثة .

ولهذه الصفات المشبهة ، التى أخذت أوضاعاً مركزية فى مقاطع صخر ، دلالاتها غير الخافية ، من حيث هى عوامل تحقيق الثبوت والرسوخ والتكرار والدوام فى وجود صخر ؛ ومن حيث هى ــ فى الوقت ذاته ــ دوال لقوى الصلابة والمنعة والصبر والجلد لدى صخر ، فى مواجهته لنوازل الموت والدهر ؛ ومن حيث هى ــ فى مبدئها ومنتهاها ــ تجليات لما يطمح إليه الإنسان ، فى كل مكان وزمان ، من بلوغ صفات الكمال الإنسانى ، وتحقيق المثل الأعلى لوجوده الأخلاقى .

ولقد تجلى كمال صخر فى أبلغ الصور وأسماها حين صار هادياً للهداة ، إماماً للأئمة ، دليلاً للأدلة ؛ فإذا ضل الهداة والأئمة والأدلة ــ وقد يضلون ــ يهتدى صخر ولا يضل ؛ لأنه «الكامل» الذى علا وارتفع فصار كالعلم ( « كأنه علم فى رأسه نار » ) ، ثابتاً راسخاً ، ممتلئاً بذاته ، مكتفياً بنفسه وبحقائقه ، وبناره ونوره ، بارزاً لا يخفى ، ظاهراً لا يضل ، ولا يضل الآخرون طريقه ولا يجهلونه .

وبذلك يرتفع صخر إلى طور من أرقى أطوار الوجود الإنسانى ، حتى لكأنما قد صار «أباً» للجماعة وقائداً حامياً ، معطاءً وهادياً ، ثقة «كاملاً» ، وخالداً باقياً ، لا يهزمه الدهر ، ولا ينقص منه شيئاً .

٣ - ٤ - ٣ .

لقد عاد صخر فى هذا المقطع إلى الحياة والوجود ، ورُدَّ إلى الحاضر والآنِ المشهود ، كأنما لم يُذهبه الدهر والموت فى الماضى المغيب البعيد ، ولم يغادر قومه ودياره ؛ وبذلك انتصر على كل ما فى «قد كان» من غياب وعدم وسطوة للدهر وغلبة للماضى .

ولقد تأكد وجود صخر فى الحاضر المستمر ، واكتسب البقاء والخلود ، ودخل فى ديمومة زمانية متصلة مستقرة بفضل صور تشكيلية وأسلوبية عدة أساسها أيضاً ذلك التكرار ، سر هذا المقطع كله ، الذى بدا لنا ، من قبل ، بتمثلاته المختلفة ، حين عرضنا لوجوهه المضمونية فى الفقرة السابقة ( ٣ - ٤ - ١ ) .

وقد تناهى إلينا هذا التكرار ــ كما رأينا ــ من «صلب النحيزة» فى المقطع الثانى (بيت ٨) ، وترامى إلى «كامل» فى وسط هذا المقطع الرابع (بيت ١٨) ، أى أنه قد نبع من فكرتى الصلابة والكمال بما تحملان من أفكار الثبات والدوام والتأكد واليقين ، ومقاومة التحول والتغير والزوال والفساد .

ولذلك انبنى سياق المقطع كله على الجمل الاسمية لينتفى الماضى ويزول ، ويحل صخر فى الحاضر والمستقبل ويدوم . أما ما ورد فى المقطع من جمل فعلية (أربع جمل) ، فقد جاء تابعاً للاسمية ، متضمَّناً فى داخلها ، غير مستقل عنها ، دون أن يكون أى فعل من أفعالها مسنداً إلى صخر على الإطلاق ، فهى مسندة جميعها إلى سواه : للهداة مرة ، وللضميرين العائدين على الجماعة ثلاث مرات ، بل إن صخراً يكون على الدوام هو الموئل والمرجع والملجأ والسند الذى تلجأ إليه الجماعة لكى يحمل عنها تبعات هذه الأفعال جميعاً ، ويشاركها فى درء أخطارها ودفع حوادثها ودواعيها التى يصنعها الدهر ويزجيها .

وقد تأكدت خمس من هذه الجمل الاسمية ، التى استغرقت مدى طويلاً شمل ثلاثة أبيات ( ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ) ، باستخدام أداتين للتأكيد ، تجتمعان معاً دائماً فى كل جملة هما : «إن» و «اللام» ، يأتيان فى كل الأحوال وقد ضما بينهما اسم «صخر» يحوطانه ويعوذانه ، ليتأكد وجوده فى الحياة على الدوام ، ويبقى مع الجماعة قائماً بسيادتها وخدمتها ، وهدايتها ورعايتها .

ولقد ذُكر اسمُ صخر فى القصيدة كلها تسع مرات ، ومرة بالكنية (ودعك من ذكره فى الضمائر) . ولا يكاد يعدل اسمَ صخر فى الذكر إلا اسمُ الدهر ، الذى ذُكِر سبع مرات ، وكأنما تتنافس قوتا صخر والدهر باستخدام كل منهما لاسمها العلم ، محل كينونتها ، ومكمن سرها وقدرتها . وقد حقق صخر ، الآن ، فى مقطعه هذا علوًّا على الدهر وظهوراً وانتصاراً ؛ فتكرر اسمه خمس مرات على حين لم يتردد اسم الدهر على الإطلاق ، طوال هذا المقطع ؛ فكأنما تقول الخنساء للدهر ، بكل قوى اللغة والكلمات : «لا مساس الآن بينك ، أيها الدهر ، وبين صخر ! دعه يحيا خالداً ؛ ولا تهلكه ! » .

وكما يستخدم العطف بالواو للتكرار والاشتمال ، فى «والينا وسيدنا» ، يستخدم كذلك خمس مرات مع خمس جمل اسمية متتابعة متلاحقة بلا انفصال (فى الأبيات ١٥ ، و١٦ ، و١٧) ، ولا تخلو واحدة منها من هذا العطف الذى شملها جميعاً ، بما فى ذلك أولاها «وإن صخراً لوالينا وسيدنا» التى استهلت المقطع منذ نقطة بدايته الأولى دون أن يكون هناك معطوف عليه . وكأنما كان ذلك لكى تسارع القصيدة إلى رأب الصدع الذى قام (فى المقاطع السابقة بعامة ، والمقطع الثالث بخاصة) بين صخر والوجود بسبب الدهر والموت ، وبين صخر والخنساء بسبب ما أورثه لها من حيرة وآلام ؛ ولكى تلم الشمل بين الخنساء وصخر والقوم بعد الفراق الذى ألمَّ فى الفعل «فارقنى» (بيت ١٤) ، وما أوقعه من شقاق وانفصال .

وفضلاً عن ذلك ، فإننا نجد العطف الذى احتوى الجمل الاسمية الخمس ، منذ بدايتها إلى نهايتها ، قد جعلها كأنما هى معطوفة على زمان سابق لاحق ، متصل دائرى لا ينقطع ، بل يمتد فيها جميعاً ويستفيض فى الماضى والحاضر والمستقبل ، ويدوم فى الأزل والآن دوام الجماعة ، ويبقى ويستمر كبقاء قيمها واستمرارها ، دون أن تستطيع أى «قوة» أخرى أن تقطعه أو توقفه .

وفى نهر هذا الزمان الممتد ينبسط صخر فى «نحن» و «هم» ، ويتوحد فى الجماعة بوجودها الكلى الباقى المستمر ، المترامى إلى المستقبل الآتى اللانهائى ، الذى تبزغ بوادره فى «إذا التى تكررت ثلاث مرات ( فى البيتين ١٥ ، و ١٦ )،تنادى إليها صخرا «النحار ، المقدام ، العقار» ، ليزجى فعاله وجهوده ، وقيادته ورعايته التى تطلبها الجماعة لحفظ حياتها وحياته ، وصيانة وجودها ووجوده ، وصنع مستقبلها ومستقبله !

كذلك تبرز صور التكرار والتأكيد فى مواقع متشابهة تجمعها نهايات الأبيات وقوافيها ، تتجاوب فيها الدوال وتدور فى أفلاك دلالية متساوقة متناظرة : فتكون «عقار» ( بيت ١٦ ) صدى لـ «نحار» ( بيت ١٥ ) ؛ ويأتى قولها : «للجيش جرار» ( بيت ١٩ ) صدى لقولها : «للحروب . . . مسعار» ( بيت ١٨ ) ؛ وكلا القولين ــ فوق هذا ــ يدوران فى فلك «نار» ( بيت ١٧ ) ويصدران عنها من حيث هى كذلك ؛ نار ؛ أى بما هى دال يشير إلى الطاقة الطبيعية المحرقة المعروفة ، ولفظٌ حاملٌ للقافية ، منفكاً عن سياقه الأفقى التعاقبى ؛ ثمَ يكون قولها «جبار» ( بيت ٢٠ ) ــ منظوراً إليه كذلك منفكاً عن السياق الأفقى ــ جُماعاً أو بؤرة ترتد إليها كل هذه «الدوال ــ القوافى» لنهايات أبيات المقطع بأسرها ، التى تدور جميعها حول معنى القدرة المطلقة لدى صخر . ولكن هذا كله وجه واحد ، وللحقائق وجوه . (انظر فقرة : ٣ - ٤ - ٤) .

ويأتى الشطر الثانى من البيت السابع عشر : «كأنه علم فى رأسه نار» ، تكراراً رمزيا تصويريًا للشطر الأول منه : «وإن صخراً لتأتم الهداة به» ، يجعل معنى الائتمام والاهتداء بصخر عاماً شاملاً ميسوراً للعالمين ، مطلقاً دائماً لا يضله المهتدون . ثم ينفتح الباب بعد ذلك لتكون الأبيات الثلاثة التالية مباشرة ( ١٨ - ١٩ - ٢٠ ) تكراراً للأبيات الثلاثة السابقة عليها ( ١٥ - ١٦ - ١٧ ) ليتحقق وجود صخر والقيم والجماعة ، معاً ، على الدوام ، وليتأكد خلوده مع خلود الجماعة ، وخلود قيمها الباقية .

ومـا يزال وجود صخر يتحقق ويتأكد ، ويتكرر ويثبت ، على الدوام ، فى المشتقات التى يغلب ورودها فى مقاطعه ، فيشخص فى اسم الفاعل المنقوص «وال» المضاف إلى «نا» ضمير الجماعة الباقية ، فى «والينا» ، فلا تنقص ياؤه ؛ فتتوالى الامتدادات الصوتية وتتتابع وتتزايد ، ويمتد فيها وجود صخر «الوالى» ويقر .

ويدوم فى الصفات المشبهة : «سيد ــ جلد ــ جميل ــ كامل» ويكتسب من ثباتها وثبوتها ودوامها .

ويتكرر وجوده ويستمر فى صيغة المبالغة «وَرِع» التى جاءت فريدة «واحدة» على وزن «فَعِل» فى مقابل إحدى وعشرين صيغة مبالغة من غير وزنها ، جاءت على وزنى «فعّال ومفعال» . وكأنما قد جاءت «فعِل ــ ورِع» بما فيها من تركز وقصر لا يوجدان فى «فعّال ومفعال» ، لتناسب وصف صخر بالورع ، بما هو فعل جوانى داخلى مستمر يدور حول التحرج وضبط النفس واليد ، وحجزهما وكف عدوانهما عن الآل والقوم ، ويدور حول الميل الباطنى العميق نحو الإصلاح بينهم دائماً بالرحمة والتسامح والخير . أى أن «فَعِل ــ وَرِع» إنما تدور حول كف فعل صخر ومنعه ، على حين تدور صيغتا «فعّال ومفعال» حول انطلاق فعله وتفجره (مع القوم ، ضد الدهر) بلا انقطاع .

ثم يقوم وجود صخر بارزاً ممتداً ، فاعلاً مستمراً فى صيغ المبالغة (من وزنى فعّال ومفعال) التى شاعت فى المقطع كله وغمرته ، فكان تعدادها اثنتى عشرة صيغة ، ( « نحار ، عقار ، مقدام ، مسعار ، حمال ، هباط ، شهاد ، جرار ، نحار ، ملجاء ، فكاك ، جبار » ) ، وكأنما يكون نصيب كل بيت من أبيات المقطع الستة صيغتان اثنتان بالعدل والميزان . وفى كل هذه الصيغ يتأكد الوجود الفاعل لصخر ويتكرر على الدوام ، وتتأكد قدرته على العمل الإنسانى الأخلاقى المتواصل ، خدمة للجماعة وقيادة لها ورعاية ؛ فيتحقق توحده بها ، وتكامله مع قومه وامتزاجه بهم . وكلما توحد الإنسان بقومه وقيمهم وجسَّد أخلاقهم بقى وعاش ، وحظى بالسكينة والسلام ، وحقق التناغم والتوازن والكمال .

ومن ها هنا نجد البيتين التاسع عشر والعشرين قد قاما على توازن موسيقى متناغم ومطرد ، ومتساوق وموحَّد التقسيمات ، ليقولا لنا إن فعل صخر قد اطرد وانتظم فى موجات متتابعة ، وانبسط متوازناً متناغماً كأنه السنة السارية ، والقانون المسيطر على حياته وحياة قومه وشئونهم التى بها يتقوم وجودهم ووجود قيمهم .

٣ - ٤ - ٤ .

لقد خفى الجدل فى هذا المقطع ، «هو ــ الكامل» ، وتوارى ، حتى إنه لا يُدرَك ــ ولا ندركه ــ إلا حين ننتقل إلى المقطع التالى ، لنجد الخنساء تجأر بشكوى الدهر ، وتصرخ بإدانته ، وتنعى صخراً وتبكيه ؛ فما بالها تصنع هذا وقد انسجم الوجود ، وبقى صخر وتناغم مع الجماعة الباقية ، وأصاب الخلود ؟ ما بالها تصنع هـذا وقد عم الإيجاب أبيات المقطع جميعاً ، فهدأت أمواجه ، واستقرت أمواهه ، كأنه قد برىء من الجدل المحتوم ، ونجا من الازدواجية البوية الدهرية التى أسست كون القصيدة كله ، وطبعته بطابع التعدد وتكثر الوجوه ؟

لقد سلم صخر من التحولات والتناقضات ، وصار قوة من قوى الهداية والإيجاب وصنع الحياة وصيانة الأحياء ، وتحول إلى ما يشبه المبدأ الكلى الثابت المطلق ، خالداً باقياً ، حياً لا يموت ، حاضراً لا يغيب ، كاملاً لا يعتريه سلب أو نقصان ؛ ولكن الجدل قدر محتوم ؛ فالدهر يغزو كل وجود ، والبوُّ ذو الوجوه لا ينى يقلّب لنا وجوهه ، ويبدى نقائضه ، ويبدل أحواله ؛ فاستترت جدلياتها ، جدليات الإيجاب والسلب ؛ الحضور والغياب ؛ الحياة والموت . . إلخ ، ــ استترت إلى حين ، ثم كشفت عن نفسها كرة أخرى ، فبدا للدهر وللبو ، ولصخر كذلك ، وجودان ؛ وجود إيجابى فى الظاهر ؛ ووجود سلبى فى الباطن ، تبدَّى فى صور تشكيلية عدة .

ولذلك نلاحظ أن إيجاب الجمل الاسمية التى انبنى عليها المقطع كله ، وانبنى عليها علو صخر على الدهر ، قد أصيب فى خمس ( ! ) منها ، وقعت جميعها فى الأشطر الثوانى من الأبيات - أصيب بالسلب الكامن فى اختلال نسقها المعهود ، حين أصابها ما فصل بين ركنى كل منها ، أو وقع لها تقديم وتأخير ؛ صدى لانكسار نسق الوجود ، وتخلخله واستلابه ، وانفراط عِقد انتظامه ، بفعل الدهر الذى يعبث بالأركان ، ويهدم كل بنيان ، وبفعل البو المحير الذى لا يقر له قرار .

ويخفى الدهر ، والسلب ، ووجه الموت من البو ، فى الكلمات التى تحدثت عن صخر واحتوت القوافى فى نهايات أبيات هذا المقطع : «نحار ــ عقار ــ نار مسعار ــ جرار ــ جبار» ؛ تلك الكلمات التى تتصف بأنها تكوّن فيما بينها (دون أن يحدث ذلك بين سواها من كلمات نهايات الأبيات فى أى مقطع آخر من مقاطع القصيدة) علاقات موحدة تجتمع فى حقل دلالى واحد ــ فى إطار ما أشرنا إليه من قبل من انفكاك عن السياقات الأفقية . ولقد رأينا من قبل (فى الفقرة السابقة ٣ - ٤ - ٣ ) أن هذه الكلمات تحمل معنى إيجابياً ذكرناه ، ولكنها ، فى

الوقت ذاته ، تحمل ــ كذلك ــ معنى آخر سلبياً ينضوى تحته كل ما يمكن أن توحى به هذه الكلمات من أوصاف لصخر تدور حول معانى الإفناء والإهلاك ، والقهر والفتك ؛ فكأنما هى كلمات يسرى بها السلب فى فعل صخر ووجوده ، ويتسرب من خلالها فعل الدهر المدمر الخفى . ليس ذلك فحسب ، بل إن كلمتى «نحار» و«عقار» تبدوان كأنها تعملان بوجه ظاهر ، وبين ، ضد وجود «الناقة الخنساء العجول» ، وتعبران عن نوع آخر من أشكال الصراع الضمنى الباطنى الخفى بين المرثى والرائية ؛ بين صخر «السبنتى» ، والخنساء «العجول» .

وعلى حين نجد الراء ، والتضعيف ، وتكرير الصوت بلا إدغام (مع وجود صوت فاصل ، أو أصوات محدودة أو معدودة أحياناً) ظواهر صوتية ذات وظائف متشابهة متساوقة ، قد سيطرت على القصيدة بأسرها ، وتحققت خلال مقاطعها وأبياتها بنسب ذات توازنات وعلاقات محددة وثابتة ( انظر الجدول الوارد فى فقرة ٣ - ٦ - ١ ) ، نجدها قد بسطت سلطانها الواسع على هذا المقطع على وجه الخصوص ، ولعبت فيه دوراً مناهضاً لدلالاته الإيجابية الظاهرة ، ومناقضاً لوجود صخر واطراد فعله ومضاداً لوحدة إرادته الماثلة وراء هذه الفعال ، ومقاوماً لسريانها ونفاذها .

إن صوت الراء قد هيمن على القصيدة كلها ، وتغلغل متكرراً بين ثناياها ، فى قافيتها وغير قافيتها ، ليردَ مائة وثلاثين مرة ، وليكون مكمنا خفياً للدهر والبو ولصخر ، ومرصداً دائم التجلى ، فى الوقت نفسه ، يطبع القصيدة بطابعه البوى الدهرى المتقلب بما فيه من تذبذب وتردد ، وتكرار ومراوحة وحركة ، وجهد واهتزاز ومشقة . وكذلك انتشر التضعيف مساندا للراء ، حاملاً طابعه التكرارى المماثل لطابعها ، ليردَ خلال القصيدة ثمانى وسبعين مرة ، وليقوم بالدور نفسه . ثم نجد بضعاً وعشرين حالة من حالات التكرير الصوتى ، تتتابع فيها الأصوات ذاتها ، وتتكرر وتتردد ، لتكون نظائر مشابهة لما فى الراء والتضعيف من تكرار وترداد . (سوف يتفاوت حساب حالات التكرير الصوتى بتفاوت وجهات النظر إليه ، وبتفاوت تقدير هذه الوجهات للمدى الصوتى الفاصل بين صوتى التكرير) .

وتتآزر تلك الظواهر الثلاث ، التى يجمع بينها جامع واحد هو ذلك التكرار الصوتى ، لكى تؤدى دلالات واحدة تترامى إلى جهتين دلاليتين ، جهة للإيجاب ، وجهة للسلب . ففى جهة الإيجاب تكون دالة المجاهدة والقدرة على الفعل ، والمجاوزة ، وتكرار الأحوال والقدرة على صنعها والانتقال بينها ، وما إلى ذلك مما يتوافق مع قدرة صخر ــ الإنسان المطلقة واطراد فعله وتكراره وسيادته وسلطانه . وفى جهة السلب تكون دالة الاهتزاز والاضطراب ، والتردد والتذبذب ، والعلو ثم السقوط ، والارتفاع ثم الهبوط قهراً وقسراً واضطراراً ، وما إلى ذلك مما يتوافق مع تقلبات البو ، وضربات الدهر وانتصاراته ، وهزيمة صخر ــ الإنسان ، وانكسار فعله ، واستلاب إرادته ووجوده . أى أن الراء والتضعيف وشبيهه ، جميعاً ، قد تكون دالة القدرة وإتيان الفعل ، كما قد تكون دالة الامتناع عن إتيانه ، ودالة الضعف والعجز والتلجلج بين الأحوال وتكرارها تكراراً قهرياً بلا إرادة مبرمة ، أو توجه محكم مدبَّر ومقصود . (انظر تحليل البيتين ٢٤ ، ٣٤ والمقارنة بينهما) .

ومن العجيب أن هذا المقطع الرابع (« هو ــ الكامل ») الذى عمه الإيجاب فى أبياته الستة ، واطرد فيه فعل صخر ، وتأكد خلاله سلطان إرادته ونفاذها وسريانها وانتصارها ، يفوق سائر مقاطع القصيدة كلها فى عدد ما يحتويه من هذه العناصر الصوتية الثلاثة . فعلى حين يبلغ مجموعها فيه إحدى وخمسين ( ٢١ راء - ١٩ تضعيفاً - ١١ تكريراً صوتيا) ، لا يحمل مقطع آخر عدداً يبلغ قدر هذا العدد الأقصى سوى المقطع الثامن الذى يحوى منها خمسين أيضاً ، ولكن أبياته ثمانية ، فضلا عن أنه يغص بالصراعات والجدليات المختلفة المتعددة التى يتساوق معها وجود تلك العناصر الصوتية المختلفة ، بعكس الحال فى المقطع الرابع الذى عمه الإيجاب والسلام ، وبرغم ذلك غص بتلك الأصوات المتكررة المتقلبة ، تقلب وجوه البو والدهر ، وتكرارها . وهكذا سدىُ الدهر ونَيره ، مفاجىء وغريب .

وبذلك اجتمعت على صخر ، فى هذه الأصوات ، كل الأحوال وكل التقلبات ، برغم جلده وصلابته ، وتعاورته كل الأطوار برغم ثباته وقوته ؛ فلم يسلم وجوده ــ وهو الكامل ــ من العجز والنقص ، ولم تسلم إرادته ــ وهو القائد ــ من التنازل ضعفاً والاستسلام قهراً . وكأنما تقول لنا الراء ، كما يقول لنا التضعيف ونظيره ، بما فيها جميعاً من ترداد وتكرار ، واهتزاز وعدم استقرار : «إن الكمال لا يخلو من المجاهدة والمعاناة ، ولا يخلو من الصراع والتمزق والآلام !» ، وكأنها تقول لنا أيضاً : «تعب هو الكمال!» .

وهكذا يتشخص البو والدهر ويمثُلان فى الراء والتضعيف وقرينه التكرير ، تتوالى فيها وجوههما كما تتوالى أصواتها وذبذباتها وتردداتها ، فتتوالى أحوال الوجود وأطواره ، وإن خفيت تحت أستار القرار والإيجاب ، وتترادف وإن استترت تحت سمات الثبات الظاهرة .

وفى نهاية المطاف تلحظ ذلك السلب الملابس للتوازن الصوتى الموسيقى الذى يوحى باطراد فعل صخر فى البيتين التاسع عشر والعشرين ، حيث ينكسر هذا التوازن ، ويبطىء إيقاعه فى نهايتى البيتين ، ويتراخى ويفتر مع قولها : «للجيش جرَّار» ، وقولها : «للعظم جبَّار» ، ثم ينتهى فى البيتين بذبذبات الراء التى تفرض ــ فى إطار هذه القصيدة ــ حقائق التردد بين احتمالات الوجود ووجوهه ، وتشير دائماً إلى وقوع الإنسان فريسة لقوانين الحياة والموت والدهر والبو ، الذى يبدى دائماً وجهاً تلو الوجه ، ويغير وجهاً غير الوجه .

وهكذا يستبطن البو كل ظواهر التعبير ، ويركض بينها ، ليطبعها بطابعه المزدوج الذى يتيح للدهر أن يستبد بكل وجود وإن توارى ، ويتسلط على كل مصير وإن خفى ، ويحطم أنوف الأحياء وإن علت ، ويعبث بإرادتها وإن أبت . فكأنما يقول البو ــ والدهر ــ للخنساء : «لا يغرنك منى وجه ، وتغييب عنك وجوه !» .

ومن هنا كان ذلك البروز المباغت للدهر الذى يفجؤنا بظهوره قاهراً طاغياً متسلطاً فى المقطع التالى الذى اختصت به الخنساء :

٣ - ٥ .

المقطع الخامس .

«هى ــ الساهرة» .

٢١ - فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب وحده يسدى ونيار

٢٢ - لقد نعى ابن نهيك لى أخا ثقة
كانت ترجم عنه قبل أخبار
٢٣ - فبت ساهرة للنجم أرقبه
حتى أتى دون غور النجم أستار

٣ - ٥ - ١ .

«فقلت لما رأيت الدهر ليس له
معاتب وحده يسدى ونيّار»

إن «الفاء» العاطفة التى افتتحت هذا المقطع هى دالة الفجوة الواسعة بين المقطعين ، ودالة الوصل الخفى بينهما ، فى الوقت ذاته . وهى التى كشفت ، كذلك ، عن ذلك الدور السلبى الذى لعبه الدهر بنسجه الخفى الباطنى المضاد لوجود صخر فى المقطع السابق ، والذى مهد لعودته (أى الدهر) ، وظهوره المفاجىء مرة أخرى فى هذا المقطع الخامس ؛ ليقول لنا إن كل ما جاهدت من أجله اللغة والقصيدة والخنساء ، لكى يتناغم صخر مع الوجود وفى الوجود ، ولكى يعود إلى الجماعة ليبقى ويدوم ، لم يكتمل ولم يتواصل بنيانه ، ولم يتحقق خالصاً مبرأ من الشوائب والعوائق ، وما يزال يحمل من آثار الشك والاضطراب وغموض المآل ، مثلما حمل من ملامح التأكد واليقين ، والثبات وطيب المصير .

وهكذا لاحقَ الدهر جهاد الخنساء مرة أخرى ، وحاصرها وجه الموت من البو ، فصار كل ما صنعته ، من أجل خلود صخر ، مهدداً بالزوال والصيرورة إلى العدم ؛ بسبب ما بدا من الدهر الذى لا يعبأ بوجودها ولا بوجود صخر ، ولا يدعمها ولا يساندها ؛ ذلك لأنه كائن لا يرعوى ، ولا يستجيب للوم أو عتاب : «رأيت الدهر ليس له معاتب ، وحده ، يسدى ونيار» .

إن قولها «ليس له معاتب» لا يفهم ، فحسب ، من جهة أنه نفى لوجود من يعاتب الدهر ويحاسبه ، وإنما هو يذهب — فوق ذلك — إلى جهتين مترادفتين ؛ مؤدى الأولى أن الدهر لا يخضع لأى عتاب ، ولا يستجيب لضراعة أو يستمع لنداء ؛ ومؤدى الثانية أنه نوع من الإدانة الباكية ، تصرخ بها الخنساء فى وجه ذلك الكائن الجامد القاسى .

ثم تعلو نغمة الإدانة للدهر حين تصفه الخنساء بأنه صانع المتناقضات وصاحبها المتفرد ، فى قولها «وحده يسدى ونيار» بما يحمله من مفارقة التقابل بين «يسدى ونيار» التى تجعله كائناً جباراً طاغياً يعبث بمصائر بنى الإنسان ؛ يذهب بهم من جهة إلى جهة ، ويئول بهم من وجه إلى وجه ؛ يعلو بهم ثم يهبط ، يحفظ ثم يضيع ، يحلو ثم يَمر ، يناقض بين أحوالهم وأطوارهم بلا عبء بهم أو مبالاة ؛ لأنه « وحده » ؛ أى متفرد مستبد ، سادر فى جبروته ذى الغى والعسف ، ينسج بها وجود الأحياء كما يشاء وينقض ، فهو « وحده » ذو النقض والإمرار والإبرام : « وحده يسدى ونيار » .

ولكن الدهر لا يكتفى بنسج الوجود والحياة فحسب ، بل إنه — برغم إرادة الخنساء — ينسج هذه القصيدة كذلك ؛ ومن هنا كان السر فى وصف الخنساء له بأنه «وحده يسدى ونيار» من بداية هذا المقطع على وجه الخصوص ، هذا فضلاً عن افتتاحه بحرف «الفاء» ؛ فلقد نسجت فى المقطع السابق نسجاً ، ونسج لها الدهر — فى خفاء — نسجاً آخر ؛ فانصرفت «الفاء» كما انصرفت قولتها «يسدى ونيار» إلى الكشف عن تلك الصراعات التى تدور بين الدهر والخنساء فى ساحة إبداع القصيدة ، فضلاً عن تلك التى تدور بينهما فى ساحة الحياة . ( راجع فقرة ٢ - ٥ ) .

ويستمر نسج الدهر لذلك الصراع الشعرى الكامن فى «يسدى ونيار» ، بصور مختلفة متلاحقة ؛ فتتدفع الأفعال ، صنائع الدهر والزمان وآلاتها ، وتتتابع وتتكاثف فى هذا البيت الفريد الذى حوى منها أربعا ، على نحو لم يصنعه أى بيت آخر ، أو لم يصنعه الدهر ، فى سواه من أبيات القصيدة بأسرها . . ثم تتعاقب الأفعال فى البيتين التاليين ليبلغ مجموعها فى أبيات هذا المقطع القصير (ذى الأبيات الثلاثة) عشرة أفعال يتجلى فيها ذلك الصراع بين الدهر والإنسان — الخنساء فى داخل القصيدة وخارجها على حد سواء .

ولقد انتصر الدهر فى هذه اللحظة ؛ إذ تكاثرت الأفعال وتوالدت من بطن زمانية الدهر وحدوثه وجريانه ، ليغزو بها الوجود وأرجاء التعبير معاً ؛ فطغت الجمل الفعلية ، وانتفت الجمل الاسمية ، بل إن ما أطل برأسه من الجمل الاسمية لم ينج من الزمانية الدهرية التى التصقت به حين دهمته الأفعال الناسخة الماضية ( ! )* فما أفلتت منه واحدة : «ليس له معاتب» ( بيت ٢١ ) ، و «كانت ترجم عنه قبل أخبار» ( بيت ٢٢ ) ، و «فبت ساهرة» ( بيت ٢٣ ) ، وما أفلت بيت من أبيات هذا المقطع من شهود هذه الجدلية ( بين الاسمية والفعلية ) التى تبث صور الصيرورة والتحول وآثارهما .

ويتعدد الفعل الماضى ، سيف الدهر ، سبع مرات ، فينتهب الوجود ويسمه دائماً بالسلب والنقص ، وينتهب الأبيات فلا يدع لغيره فيها سلطاناً : « فقلت . . . » ، « لقد نعى . . . » ، «رأيت الدهر ليس له معاتب» ، «كانت ترجم عنه قبل أخبار» ، «بتُ ساهرة» ، «أتى دون غور النجم أستار» .

ولقد بلغ عدد الأفعال فى مقاطع الخنساء اثنين وثلاثين فعلاً توزعت على خمسة عشر بيتاً ، وبلغ عددها فى مقاطع صخر ثلاثة وعشرين فعلاً توزعت على واحد وعشرين بيتاً ؛ فيكون متوسط نصيب البيت فى مقاطع الخنساء فعلين اثنين ، ومتوسط نصيب البيت فى مقاطع صخر فعلاً واحداً . وتكاد تطرد هذه النسبة أيضاً بين مقاطعهما ، فى تتابعها السياقى فى القصيدة (دون تأثير لتفاوت عدد الأبيات فيها) على طول المدى الممتد من المقطع الأول إلى المقطع السادس : ففى المقطع الأول (هى) اثنا عشر فعلاً وفى المقطع الثانى (هو) خمسة أفعال ( ٢ : ١ ) ؛ وفى المقطع الثالث (هى) سبعة أفعال** وفى المقطع الرابع (هو) أربعة أفعال ( ٢ : ١ ) ؛ وفى المقطع الخامس (هى) عشرة أفعال ، وفى المقطع السادس (هو) خمسة أفعال ( ٢ : ١ ) ، أما المقطع السابع ( هى ) فقد تضمن ثلاثة أفعال ، على حين تضمن المقطع الثامن (هو) — الذى تتجادل فيه قوى القصيدة جميعاً — تسعة أفعال ( ١ :

---

* يلاحظ أننا فى كل رصد للأفعال ، لم نسقط الأفعال الناقصة . وهذا من الأمور التى تعد من مواضع الخلاف . ولكننا اخترنا ذلك على أساس أن كل نص يصنع « نحوه » الخاص ، الذى تنبنى عليه علاقاته الداخلية ، وقوانينه الخاصة .

** نلاحظ فضلا عن ذلك وجود ثلاثة أسماء تحمل صيغها شبها بصيغ الأفعال وهى : المصدران التاليان « تحنان » و « تسجار » ، وصيغة اسم التفضيل « أوجد ».

٣) ؛ فينكسر التناسب كما هو حكم العادة بين هـذين المقطعين ، ولكن تـوازن التناسب العـام بين تـوزع الظواهـر فى مجموع أبيـات الخنساء ، ومجموع أبيات صخر قائم على الدوام كما نـلاحظ فى كل حين .

**نسب توزيع الأفعال بين مقاطع صخر والخنساء**

| مسلسل | مقاطع صخر | عددالأفعال | مقاطع الخنساء | عددالأفعال | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | هو ـ السبنتى | ٥ | هى ـ العبرى | ١٢ | ١ : ٢ |
| ٢ | هو ـ الكامل | ٤ | هى ـ العجول | ٧ | ١ : ٢ |
| ٣ | هو ـ لا يمشى لريبة | ٥ | هى ـ الساهرة | ١٠ | ١ : ٢ |
| ٤ | هو ـ ضخم الدسيعة | ٩ | هى ـ ما لعيشها أوطار | ٣ | ٣ : ١ |
| | المجموع | ٢٣ | المجموع | ٣٢ | — |
| | المتوسط الحسابى لنصيب البيت الواحد لدى صخر | ١ | المتوسط الحسابى لنصيب البيت الواحد لدى الخنساء | ٢ | ١ : ٢ |

وحين نرى الآن هذا التناسب الخاص بتوزع الأفعال بين أبيات كل منهما (فعل لكل بيت من أبيات صخر ، وفعلان لكل بيت من أبيات الخنساء ، مع اطراد النسبة نفسها بين معظم مقاطعهما) نرى الأخت الخنساء ونسمعها ، تقول لنا ، إذ تقول لأخيها : « لقد جرى علىّ من الدهر والزمان ضعف ما جرى عليك منها ! ولقد لابستنى أطوارهما وأحوالهما ونوازلهما وأصابتنى بأكثر مما مستك وأصابتك ! » .

ولكن نسج الدهر ، وإبداع الخنساء ، كليهما على حد سواء ، لا تنقضى عجائبهما ، ولا تنفد دلالاتها ؛ فـأبيات القصيدة الستة والثلاثون تنقسم ، من حيث عدد ما تتضمنه من أفعال ، إلى أربع مجموعات متساوية تقريبا ، فالمتوسط الحسابى مقرباً فى كل مجموعة منها تسعة أبيات ، غير أن البيت الحادى والعشرين ، الذى نحن بصدده فى هذه الفقرة (٣ ـ ٥ ـ ١) ، يفارقها جميعاً ، ويستقل بمفرده .

أما المجموعة الأولى فقد خلت أبياتها من الأفعال ، على حين تضمن كل بيت من أبيات المجموعة الثانية فعلاً واحداً ؛ وتضمن كل بيت من أبيات المجموعة الثالثة فعلين اثنين ؛ وأخيراً نجد أن كل بيت من أبيات المجموعة الرابعة قد تضمن ثلاثة أفعال ؛ ثم يقف البيت الحادى والعشرون وحيداً مستقلاً متضمناً أربعة أفعال ؛ ليعلن عن ذروة من ذرى السيطرة الدهرية الزمانية ، فى موقع بارز من مواقع التحولات التى تعترى بنية القصيدة ، ومسارات دلالاتها وتفاعلاتها .



**توزيع الأفعال على أبيات القصيدة بصفة عامة**

| عدد | مسلسل / مجموعات الأبيات | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ | ٩ | ١٠ | المجموع | المتوسط الحسابى |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | أبيات تخلو من الأفعال | ٦ | ١٠ | ١٨ | ١٩ | ٢٠ | ٢٦ | ٣٠ | ٣١ | ٣٣ | — | ٩ | ٩ |
| ٢ | أبيات فى كل منها فعل واحد | ٨ | ٩ | ١١ | ١٤ | ١٥ | ١٧ | ٢٨ | ٢٩ | ٣٢ | ٣٥ | ١٠ | ٩ |
| ٣ | أبيات فى كل منها فعلان اثنان | ١ | ٢ | ٣ | ١٣ | ١٦ | ٢٥ | ٢٧ | — | — | — | ٧ | ٩ |
| ٤ | أبيات فى كل منها ثلاثة أفعال | ٤ | ٥ | ٧ | ١٢ | ٢٢ | ٢٣ | ٢٤ | ٣٤ | ٣٦ | — | ٩ | ٩ |
| ٥ | بيت واحد فيه أربعة أفعال | ٢١ | | | | | | | | | | | |

على أن هناك طرفاً آخر من أشكال التوازن الخفى ، والتناسب العميق ، يختص كذلك بالأفعال فى هذه القصيدة ، نذكره الآن وإن يكن متعلقاً بمقاطع صخر . فلقد بلغ عدد الأفعال فى مقاطع صخر ثلاثة وعشرين فعلاً ، يجرى فيها الزمان بحدوثه وانقضائه وجزئيته وانقطاعه ؛ وفى الوقت نفسه بلغ عدد صيغ المبالغة ، فى المقاطع ذاتها ، اثنتين وعشرين صيغة كذلك (٢١ صيغة من وزنى فعّال ومفعال ، وصيغة واحدة من وزن فَعِل ) يتكرر فيها الفعل على مدى الزمان ويتصل ، دون توقف أو انقضاء أو انقطاع . فكأنما يتوازن عدد كل منهما ويتساوى ( تقريبا ) مع الأخر ، لتقاوم الخنساء بصيغ المبالغة وما تحمله من دوام وتكرار واستمرار ، كل ما فى الأفعال من زوال وانقضاء ، فتصون صخراً وتبقيه ، وتهبه الثبات والدوام ، وتحميه من أطوار الزمان وتقلباته .

جداول الصفات المشبهة وصيغ المبالغة
١ - التى وردت فى مقاطع صخر

| عـدد | الصفة المشبهة باسم الفاعل | صيـغ المبـالغـة فعّال | مفعال | فعِل |
|---|---|---|---|---|
| ١ | صـلـب | نصـار | مهصـار | وَرِع |
| ٢ | جـرىء | وهـاب | مـقـدام | |
| ٣ | سـيـد | وراد | مسعـار | |
| ٤ | جـلـد | نـحـار | مـلجـاء | |
| ٥ | جـمـيل | عـقـار | مـهـمـار | |
| ٦ | كـامـل | حـمـال | مـيـسـار | |
| ٧ | كـريـم | هـبـاط | مـغـوار | |
| ٨ | جـهـم | شـهـاد | | |
| ٩ | مـيـمـون | جـرار | | |
| ١٠ | ضـخـم | نـحـار | | |
| ١١ | كـريـم | فـكـاك | | |
| ١٢ | جـلـد | جـبـار | | |
| ١٣ | طـلـق | فـخـار | | |
| ١٤ | ضـخـم | أمـار | | |
| المجموع الفرعى | ١٤ | ١٤ | ٧ | ١ |
| المجموع النوعى | ١٤ | ٢٢ | | |
| المجموع الكلى | ٣٦ | | | |

٢ - التى وردت فى مقاطع الخنساء

| | |
|---|---|
| ضـرار<br>نـيـار | مـدرار<br>مـفـتـار |



وكما انتزع الدهر من قبل صيغةَ مبالغةٍ واحدة هى «ضرار» ، فى مقطع الخنساء الأول «هى ــ العبرى» ( بيت ٥ ) ، انطلق بها فى أرجاء القصيدة يعبث بالكائنات والحقائق ؛ يمزقها ويمسخها ، ويناقض بين أحوالها ، يفـوز الآن ــ فى مقطع الخنسـاء الحالى «هى ــ السـاهرة» ( بيت ٢١ ) ــ بصيغة مبالغة ثانية : «نيّار» ، يُحكم بها (مع الفعـل يسدى) سيطرته على البيت والمقطع والقصيدة والحياة جميعاً ، ويتغلغل فى ثناياها ، ويداخلهـا ليعبث ويهدم ، ويغيّـر ويبدّل ، ويحوّر على الدوام دون توقف أو رحمة ، أو مبالاة بلوم أو عتاب .

ومن هنـا نجد أن صيغة المبالغة «نيّار» ، بما تحمله من تكـرار واستمرار كامنين فى دلالتها وبنيتها ، تترافق مع الفعل المضـارع «يسدى» وتتفاعل معه ، لتقذف به فى ديمومة الزمان وامتداده ، وبطن المستقبـل وغيوبـه ، فيدوم للدهـر نسجه لمصائر الحياة والأحياء ، ولمستويات القصيدة وأبنيتها ، وتناقضاتها ومفارقاتها .

وإذا تذكرنـا الفعل «يسـودكم» ، المضارع الـوحيد ــ حتى هـذه اللحظة ــ الذى لاذ به صخر ذات مرة ( منذ بداية أول مقاطعه ــ بيت ٧ ) ، فإننا نلحظ تجانسه وتنـاظره مـع الفعل «يسـدى» ، المضارع الوحيد الذى آل للدهر فى القصيدة كلها ، والذى كأنما قد جاء (ولنذكر تجادله مع نيار) لكى يستلب الدهر إيجاب الفعل «يسودكم» ، وينسج لنفسه سيادة للأمر وقيـادة ، على غير ما كـان ينسج صخـر ويسود ويقود .

ولسوف يسود الدهر ويقود ، حين يسوق القصيدة بنسجه المحكم المحيط إلى ذلك الفعل الخطير : « نعى ! » :

٣ - ٥ - ٢ .

«لـقـد نـعـى ابـن نـهيـك لى أخـا ثـقـة
كـانـت تـرجـم عـنـه قـبـل أخـبـار»

ومع الفعل «نعى» الذى يحمل للإنسان الشؤم والموت ، والهزيمة والخذلان ، يعود الفعل الماضى «كان» إلى الظهور : «كانت ترجم عنه قبل أخبار» ، وتصحبه «قبلُ» لتسانده وتدعمه ، فى سياق ينبنى على المضى والانقضاء والنقص ، والانقطاع والسلب .

ومن داخل مفارقة التقابل بين «يسدى ونيار» وتفاعلاتها ، تتولد تلك النازلة الكامنة فى المفارقة الأخرى التى نجدها بين «نعى» و«ترجم. . . أخبار» ، إذ تبتر الأولى (إذا كان النعى هو الخبر الأخير) سلسلة توارد الثانية ، وتقطعها وتوقف مسيرتها ، بعد إذ كانت «تُرَجَّمُ» عن صخر أخبار وأخبار ؛ أى بعد إذ كانت تتوالى وتتداخل وتكثر وتتزاحم ، تتداولها الألسنة والعقول والأخيلة والظنون ، فى حركة منتشرة موارة هائلة ، تتوافق مع ما فى «تُرَجَّمُ» من حركة وتدافع وتفخيم وذبذبة واهتزاز وضجيج ، يتحدث فيها الرواة الناقلون ، ويترقب المستمعون المتلقون ، ويتناجون ــ دون توقف أو ملل ــ بالأحلام والآمال ، والحوادث والوقائع ، والمخاوف والوساوس ، ويأنسون بالأحاديث والأنباء وبالأخبار ، ويركنون إليها ويطمئنون ، مهما جاءت به وحملته مما يسر أو لا يسر ؛ فأخبار صخر غاية فى حد ذاتها ؛ لأنها نظير وجوده وحضوره ، ونظير حياته بينهم ورعايته وقيادته لهم ، كما أنها نظير وجودهم الجماعى المتمثل فى تلك العلاقة الوجودية الأصلية بين كل قوم وقائدهم ومرشدهم . ولقد كانت الأخبار نسجاً لكل صور هذه العلاقة ، وتحققاتها الكثيرة التى تدعم الحياة ، وتناهض نسج الدهر وتنقضه .

وعلى أساس من هذه العلاقة قامت سياقة الأخبار عن صخر ، واختص بها ؛ فليست الأخبار تنسج من أجل كل إنسان ، وإنما هى تختص بالأخيار . ومدار الخير من الرجال إنما يكون مع الثقة التى يملكها ، والتى تضعها فيه جماعته ؛ ولذلك كان صخر «أخاثقة» ؛ أى أنه كان يملك وجوداً متميزاً فى داخل الجماعة ؛ يباطنهم «أخا» (فوق أخوته للخنساء) ، ويستقر فيهم راسخاً ثابتاً ؛ يعولون عليه ، ويركنون إليه ، ويأتمنونه : «محل ثقة» ، موجوداً هنالك على الدوام ملاذاً وملجأ ، حَكَماً وميزاناً ، دليلاً ومناراً ومرشداً . . وإماماً للمهتدين .



وبذلك يكاد صخر ــ بما امتلكه من الثقة وما وَهبه قومه منها ــ أن يكون تجسيداً لما استقرت عليه حياتهم ، وما اطمأنوا إليه من نظمها وسننها المعهودة الثابتة ؛ فتتحقق فيه جميعها وتستمر ؛ يعيشها ويمارسها بفضلهم ، ويعيشونها ويمارسونها بفضله ، على وجه سواء . وهذه هى ثمار «الثقة» ، وثمار «الأخوة» ، بين كل قائد وجماعته .

وهكذا يكتمل بناء شخصية صخر ، من خلال علاقة لغوية جديدة ، تمتد من منبعه الأصلى القديم ، فى داخل الذات : « صلب . . . جلد » ، إلى مصبه النهائى الجديد ، خارج الذات ، فى داخل الجماعة : «أخا ــ ثقة» .

وما تفتأ هذه الثقة تتنامى وتتسع ، كلما تنامت أخبار صخر واتسعت ، فيكتسب معها حقائقه الثابتة ، وتتحدد جوانب ماهيته التى ترادفت وتكررت من خلال هذه الأخبار ؛ فتتأسس شخصيته القائدة ، وتتكرس سماتها التى تتشكل تشكيلاً مركباً ، يجمع بين «فرادة» صخر الذى تفرد بالأخبار واختص بها ، و«كلية» قيم جماعته التى تمثلتها فيه ، وتصورتها متجسدة فى شخصه .

ولكن الدهر قد جاء ليهز ذلك البنيان بأسره ، ويعرضه للانتكاس والانتقاض ، بفعل هذه الكلمة الخطيرة : « نَعى ! » ، التى تجرى نقائض الدهر وقوانينه وسننه الكامنة فى «يسدى ونيار» ، فتهدد الوجود الإنسانى بأجمعه ، حين تقطع سلسلة «الأخبار» التى تضم فى داخلها تجليات الوجود الخاص لصخر فى قومه ، كما تضم الوجود الجمعى لقومه فيه ، ووجود الخنساء فى كليهما ، فضلاً عن وجودهما معاً فى وجود الخنساء ذاته ؛ ومن هنا كانت المفارقة بين «أخبار» و «نعى» ، هى المفارقة بين حياة صخر والقوم والخنساء جميعاً ووجودهم واستمرار ذكرهم ، من جهة ، والتهديد الذى تتعرض له هذه الحيوات من قوى الدهر والموت والعدم وتوقف الذكر وانقطاعه ، من جهة أخرى .

ولذلك يساق الفعل «نعى» إلى «الياء» الضمير العائد على الخنساء ، فى الجار والمجرور : «لى» المتعلق بهذا الفعل ، كما يساق ضمنا إلى الضمير العائد على الجماعة ، الذى حذف حين بنى الفعل «تُرجَّم» للمجهول ؛ إذ إن الجماعة هى التى كانت «تُرجِّم» الأخبار ؛ ومن ثم فقد كان النعى مسوقاً إلى الجماعة فى قولها : «كانت ترجَّم عنه قبل أخبار» ، كما كان مسوقاً إلى الخنساء فى قولها «لى» ، على حد سواء .

وتتوارد تناقضات هذا البيت الحزين ، وتتوالى تقابلاته ومفارقاته ، دون أن تقف عند حد . فعلى حين تتجمع الخنساء وصخر والقوم فى جهة ، يقف ابن نهيك وحيداً فريداً فى جهة أخرى . ويأتى فعله المشئوم «نعى» مبنياً للمعلوم ، يذكر اسم فاعله ، الذى هو ابن نهيك ، فى صورة مضاف ومضاف إليه . وفى مقابل ذلك ، لا يذكر ، صريحاً ، اسم صخر الذى وقع عليه فعل النعى ، ويأتى المفعول البديل عنه «أخا ثقة» فى صورة مضاف ومضاف إليه أيضاً ، يستدعيان معاً معانى الثبات واليقين ، التى تئول إلى التحقق والحضور والمنعة والدوام . وكذلك لا يسمى فاعل «ترجم» الذى بنى للمجهول ، تلافياً للذكر الصريح لقوم صخر الذين كانوا يرجُّمون عنه الأخبار . وبذلك كله تُلْقِى القصيدة بابن نهيك صريحاً مستعلناً وحيداً ــ فى هذا المقام ؛ مقام النعى ــ فى وجه الدهر ، يلقاه منفرداً بلا نصير ؛ وذلك «ليهلكه» ويجرى عليه حوادثه .

وتقف كلمة «ابن» التى تخص الانسان بواحد (أب) ضعيفةً نحيلة قصيرة صوتياً ( « بْنُ » ) فى مقابل كلمة «أَخَاْ» التى تضم الإنسان إلى «كثيرين» يُؤ ونه ويحمونه . وبذلك أيضاً تعود القصيدة إلى إلقاء هذا الابن فى وحدة قاتلة مهلكة ، لأنه قد جاء بالنعى ؛ أى بالخبر الواحد الوحيد ، فى الوقت الذى كان يأتى فيه عامة الآخرين بالأخبار الكثيرة المتوالية المتصلة المستمرة ؛ ولذلك بُنى الفعل «ترجَّم» للمجهول ، فصار بما فيه من تضعيف ، وبما يحمله من قيم صوتية أخرى ، موحياً بالتعدد والضخامة والكثرة والامتلاء والتكرار والاستمرار ، ليترامى إلى ما كان يكمن فى الأخبار ، حين كانت تقال ، من تكاثر لقوى الخلق التى كانت تصنع وجود صخر ، وتصوغه فى حياة قومه ، وتنسجه فى نسيج وجودهم ؛ ومن ثم يصبح هذا الفعل ( ترجم ) قوة مناظرة ومقابلة ، معاً ، لفعل الدهر القاطع الحاد ، القصير المبتور صوتياً «نَعَ» ، الذى تولَّد من فعل الدهر الأكبر «يسدى ونيار» الذى جاء ــ فى الحقيقة ــ لكى يعمل ضد وجود صخر وأخته وقومه ، وضد سياقة أخباره ، وتتابع نسجها ؛ ومن ثم ضد وجودهم جميعاً ، وضد اطراد مسيرة حياتهم الكائنة فى الفعل «ترجم» .

لقد كان ابن نهيك شؤم الدهر وأداته ، وداعيه البائس الذى فتح للدهر بندائه المخيف كل الأبواب لكى ينسج (أو يسدى وينير) على غير نسج صخر والخنساء والقوم والأخبار ؛ ولذلك استحق أن يذكر اسمه

ها هنا ، ليقترن بالشؤم والموت والنعى والدهر ، وجوزى بتركه وحيداً طريداً ، كأنما قد صار هو وحده «ابن الدهر» وضحيته أيضا ، وقرينه غير المحبوب فى الوقت نفسه .

٣ - ٥ - ٣ .

«فبت ساهرة للنجم أرقبه
حتى أتى دون غور النجم أستار»

وحين تنقطع سلسلة الأخبار ، ويحل محلها الصمت والغموض ، وتتراكم أستار الشك والمجهول ، لا يقنع الإنسان ولا يستكين ، بل يسعى جاهداً من أجل خبر ما ، يتواصل به مع الحياة ، وتتواصل فيه الحياة ؛ ومن هنا تتجه الخنساء إلى النجوم ؛ المصدر الكونى السماوى للأنباء ، ومجلى مصائر الحياة والأحياء ، تسألها أن تأتيها بخبر تستطلع فيه وجود صخر ، وتستجلى مصيره .

فتبيت فى موقف من مواقف الحيرة والذهول ، والترقب والتوجس ، والانتظار المضنى الممض : «فبت ساهرة للنجم أرقبه» . ويصير حالها ، حالُ الترقب ، الكامن فى الفعل المضارع «أرقبه» ، محاصراً بزمنين ماضيين( : « فبت . . . (حتى) أتى » ) يقضيان عليه بالانقضاء والانقطاع دون جدوى أو غناء ، كمّا تقضى قوانين القصيدة التى تجعل الماضى من دوال غلبة السلب وغلبة الدهر . ولذلك يغور النجم وتواريه الظلمات «أتى دون غور النجم استار» ؛ فينتصر الظلام والمجهول وانقطاع الذكر ، ودوام الاحتجاب . وبذلك توالت مفارقات البو ذى التناقضات ، وتتابعت أحواله مقبلاً مدبراً ؛ حياً ميتاً ؛ موجوداً غائباً ؛ ظاهراً بازغاً معتماً مظلماً !

فماذا يكون سبيل النجاة ؟

لا يبقى أمام الخنساء سوى العودة إلى عوالم الأرض والجماعة والقيم ، تنهضها فى اللغة والذكريات والكلمات ، فينهض فيها وجود صخر ويعود . (انظر المقطع التالى) .

٣ - ٥ - ٤ .

بدأ المقطع الخامس ( « هى ــ الساهرة » ) بالفاء العاطفة ، والفعل «قلت» ؛ ليشيرا معاً إلى أن هذا المقطع هو الجواب الذى تواجه به الخنساء تقلبات الدهر وعدوانه ، وترد به على نسجه السلبى الذى اعتسف وجود صخر بخفاء فى المقطع الرابع ( « هو ــ الكامل » ) .

فكيف تحقق ذلك الرد ؟

لقد تحقق بعضه فيما ألمحت إليه الخنساء من إدانة للدهر فى قولها : «رأيت الدهر ليس له معاتب ، وحده يسدى ونيار» ، ( راجع فقرة ٣ - ٥ - ١ ) .

ولكن ليس هذا كل ما فى الأمر .

فلقد جاء المقطع الخامس قائماً على البنية المتراتبة التالية : « فقلت . . . ؛ لقد نعى . . . ؛ فبت . . . » ، ( أبيات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ على التوالى) . وكان مقول القول (لقد نعى ابن نهيك لى أخاثقة) هو مركزَ الثقل فى هذه البنية ؛ ومن ثم كان وصفها صخراً بأنه أخوثقة هو محورَ هذا المقول الذى ترد به على الدهر . (ومن هذا المحور أيضا سوف تواصل الخنساء البحث عن الثقة حين تمتح منه المركز الدلالى للمقطع التالى السادس ، «هو ــ لا يمشى لريبة » ) . ( راجع فيما بعد فقرة ٣ - ٦ - ١ ) .

فما مغزى ذلك الوصف لصخر بأنه أخوثقة ؟ وما دوره فى الرد على الدهر ؟

مازالت الخنساء منذ وقعت فى مأزق المقطع الثالث « هى ــ العجول» ، تبحث عن مظاهر الثقة واليقين ، بعد إذ عمَّ الشك والتمزق والاضطراب كلَّ حقائق الحياة والوجود بفعل الدهر ذى الأطوار والإحلاء والإمرار ؛ فأخذت تسعى إلى تكريس عوامل التحقق والثبات والإيجاب ، وصور التأكيد والتكرار والاستمرار ، وإشاعتها فى المقطع الرابع كله . ولكن الدهر نسج لها نسجاً آخر أضاع الثقة واليقين ، وداخل الحقائق بسلبه ونقضه . وها هى ذى الآن ، فى المقطع الخامس «هى ــ الساهرة» ، تعاود البحث عن الثقة واليقين والقرار والملاذ ؛ فتجدها متجمعة فى صخر بوصفه «أخاثقة» ؛ ثقة تضم كل هذه المعانى وتحققها .

وعلى حين كانت أظهر تجليات وجود صخر مجاوزته لتقلبات الدهر وتناقضاته ، ووقوفُه فى وجهه بفضل ما امتلكه من صفات الصلابة والجلد والكمال ، جاء الدهر بالفعل «نعيٍ» ، لكى ينازع صخراً فى صفاته ووجوده وينتزعها منه ويبددها . وها هنا تردُّ الخنساء على الدهر ، وتكاد تكيد له كما كاد لها ولصخر ، وتجبهه جبهاً مرًّا خفياً مخزياً ، حين تصف صخراً بأنه أخوثقة ، عامةٍ غامرةٍ ، يحياها كل من يلوذون به ، على حين لا يملك منها الدهر شيئاً ، ولا يعى لها وجهاً .

وكأن لسان حال الخنساء يقول ، من خلال هذا المقطع ، هذه الكلمات التى تحمل أقصى صور الإدانة والتنديد : «إن صخراً ، أيها الدهر ، جدير بكل ثقة ، ولكنك أيها الدهر عارٍ ومجردٌ من كل ثقة ؛ لأنك لا يوثق بك ، ولا يؤمن جانبك ؛ فلا يَلجأ إليك لاجىء ، ولا يلوذ بك لائذ ، ولا يُستروَح ببابك ، ولا يُرجى عطاؤك ؛ فأنت أخو الريب والشك ، والضر والشر ــ وليس صخر كذلك أيها الدهر ! . وإذا كنت ، أيها الدهر ، قد سقت إلينا نعى صخر على لسان أداتك «ابن نهيك» النكرة المغمور ، فإن صخراً خير منكما وأزكى وأسمى ؛ لأنه أخوثقة لستما أهلاً لها ، ولستما ترقيان لمشارفها ! وإليك أيها الدهر صور جدارة صخر وأهليته للثقة والتصديق !» :

٣ - ٦ .

المقطع السادس .

«هو ــ لا يمشى لريبة» .

٢٤ - لم تره جارة يمشى بساحتها
لريبة حين يخلى بيته الجار

٢٥ - ولا تراه وما فى البيت يأكله
لكنه بارز بالصحن مهمار

٢٦ - ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم
وفى الجدوب كريم الجد ميسار

٣ - ٦ - ١ .

«لم تره جارة يمشى بساحتها لريبة حين يخلى بيته الجار»
«ولا تراه وما فى البيت يأكله ... ... ...»

لقد طرقت الخنساء أبواب الوجود الكونى السماوى ؛ ذلك الوجود العلوى الذى يشخص إليه البشر عند العسرة والضيق ، متطلعين إلى انفراج وامتداد ، ودوام وخلود ؛ ولكنه يوصد دونها ، وتغور نجومه ، ويأفل معها نجم صخر ؛ فكأنما قد أبدى البو وجهاً مظلماً مكفهراً ، فأظلم معه الوجود واكفهر ؛ فلا تجسد الخنساء إلا العودة إلى البحث عن الوجود الأرضى لصخر ، محاولة بذلك أن تصل حبل ما انقطع من أخباره ، وأن تواصل مسيرة حياته ؛ فتعود إلى متابعة ذكر سيرته فى قومه ، وذكر خصاله وفعاله ، حين كان يدب على الأرض ويخطو عليها ؛ يسعى — على النقيض من الدهر — إلى تحقيق العطاء والخير ، ويمشى من أجلهما ، لا يقصد ريبة ، ولا يجلب عاراً أو يجنيه : «لم تره جارة يمشى بساحتها لريبة» .

ولكن نسق الجمل الاسمية ، الذى عهدناه طابعاً أساسيًّا لمقاطع صخر ، يتراجع ، على مدى بيت وشطر كاملين ، أمام سلطان الدهر وغزو أفعاله ؛ إذ يبسط الدهر طابعه الفعلى ، الذى ساد مقطع الخنساء السابق ، على نصف ساحة التعبير فى المقطع الحالى ، فتتدافع فيه خمسة أفعال : «تره ... يمشى ... يخلى ... تراه ... يأكله» . ثم يتوقف مد الدهر بأفعاله ، فيدع المجال للأسماء والجمل الاسمية ، لتعود الغلبة مرة أخرى للطابع الاسمى الخاص بصخر على مدى الشطر والبيت التاليين اللذين يمثلان النصف الثانى من هذا المقطع ؛ ذلك النصف الذى ينجو فيه صخر من زمانية الدهر وانقطاعه ، إذ يخلو من الأفعال وحدوثها خلواً تاماً . فكأنما يترادف نسج الدهر للحدثان ، ويمتد ، فيتبعه نسج الخنساء وصخر لحلقات النجاة والدوام .

وفى أثناء غزو الدهر للنصف الأول من هذا المقطع ، لم يخلُ التعبير من مجاهدة ومقاومة ، ولم يصفُ للدهر المجال . فقد تكرر النفى مرتين (بـ «لم» مرة ، وبـ «لا» فى أخرى) ، لينتفى عن صخر كل ما نسب إليه من الأفعال الدهرية المضارعة التالية : «تره — يمشى — تراه — يأكله» ، التى طبعها انتظام تشكيل زمانى خاص ، إذ وقعت جميعها فى الشطرين الأولين من البيتين الأولين (فى كل شطر فعلان) ، دون الشطرين الثانيين ، على حين وقع الفعل الخامس «يخلى» مثبتاً منفرداً فى الشطر الثانى من البيت الأول ، مسنداً إلى الجار ، وليس إلى صخر .

وقد أدى نفى هذه الأفعال عن صخر إلى تحقيق عدة وجوه من وجوه الإيجاب ؛ الأول ، إثبات الفضائل لصخر ، ونفى الريبة عنه وعن فعاله ووجوده الشخصى والجماعى معاً ، ونفى كل ما يرتبط بإتيان هذه الفعال من ظلم وعدوان ، وانتقاص للحقوق وسلب للفضائل ؛ ذلك بأن صخراً هو الإنسان الكامل ( بيت ١٨ ) الذى يجسد المثل الخلقى الأعلى ؛ فكيف يقع فى هذه المواقع أو يأتيها ؟ إنه لا يقربها ولا يسقط فيها .

والثانى ، تأكيد كون صخر «أخا ثقة» حقاً وصدقاً ؛ إذ يأتمنه قومه على حياتهم ومصائرهم ، مثلما يأتمنه جاره على أهله وبيته وزوجه .

والثالث ، مضمن فى الثانى ، وهو مصوب ضد الدهر ؛ ومؤداه أنه مادام صخر أخا ثقة لكونه لا يمشى لريبة ، فإن الدهر ، فى مقابل ذلك ، ليس أخا ثقة ؛ لأنه يمشى على الدوام لكل ريبة ؛ بما يأتيه من خطوب وأضرار ، وفعال وحدثان ؛ ومن ثم يحذره الجار ، ولا يأمنه أهل الدار . وبذلك تواصل الخنساء بسط تمثلات الثقة التى يمتلكها صخر ، والدهر منها براء .

والرابع ، مؤداه أن نفى تلك الأفعال عن صخر ، إنما هو ، فى الوقت نفسه ، نفى لجريان الزمان الكامن فيها على صخر ووجوده ؛ وبذلك يحول هذا النفى دون وقوع صخر ، فى هذا المقطع ، فريسة للدهر وأفعاله التى انسل بها إلى نصفه الأول بأكمله ؛ إذ ينجو فيه صخر من الزمانية ، مثلما نجا منها فى النصف الثانى بفضل ما حمل من اسمية خلت من كل فعلية حادثة . وما ذلك كله إلا صدى للرغبة فى تخليد صخر ، وما ذلك أيضاً إلا لأن الفضائل والمكارم التى يحملها صخر ، ويتوحد بها وتتوحد به فى الوقت نفسه ، هى فى جوهرها قيم غير حادثة فى وجود الجماعة ، وغير عارضة فى وجود صخر ، بل هى قديمة باقية ، لا يليق بها (وبصخر) ، فى كل تجلياتها وكل تصوراتها ، سوى تعبير يحمل دلالات الدوام والثبات والبقاء والخلود ؛ وبذلك تتواصل الانتصارات على الدهر وفعله الحزين : «نعى» ، وما يصنعه فى حياة الإنسان من اهتزاز واضطراب .

ومن هنا كانت غلبة الجمل الاسمية والأسماء والمشتقات فى مقاطع صخر ، كما نلاحظ على الدوام ، فضلاً عن قلة الأفعال ، وانخفاض نسبتها العددية مقارنة بنسبتها فى مقاطع الخنساء . ( راجع فقرة ٣ - ٥ - ١ ) .

وما ورد من أفعال فى مقاطع صخر ، يتوزع بين صخر وغيره توزعا له دلالته ؛ فقد جاء ستة عشر فعلاً مسنداً إلى غير صخر ، يقع صخر فى سبعة منها مفعولاً به ، يحمل خمسة منها قيما موجبة ( انظر الجدول التالى)؛ وسبعة أفعال فحسب ، جاءت مسندة إلى صخر ؛ ثلاثة منها تحمل إيجاباً واضحاً يقف لما فيها من زمانية : ( «يسودكم» ، بيت ٧ ؛ «نِعْمَ» بيت ٧ ؛ «تضىء الليل صورته» ، بيت ٢٩ ) ؛ وثلاثة أخرى منفية أو سياقها منفى : ( لم ...... يمشى» ، بيت ٢٤ ؛ «لا ... ... يأكله» ، بيت ٢٤ ؛ «لا يمنع» ، بيت ٣٦ ) ؛ ويبقى فعل واحد يحمل قيمة سلبية ماضية : ( «كان» ، الذى صار بؤرة تئول إليها كل جدليات الدهر - الإنسان ، وقد ورد فى أول الأبيات الخاصة بصخر ، بيت رقم ٧ . ( قارن جدول أفعال الخنساء ) .

على أن نفى ما أسند إلى صخر فى هذا المقطع من أفعال يلفتنا إلى أمر آخر . ذلك أن هذه الأفعال قد أصابها النفى فى سياقين من سياقات الرؤية البصرية :

«لم تره جارة يمشى بساحتها لريبة ... ... ...»
«ولا تراه وما فى البيت يأكله ... ... ...»

**السلب والإيجاب فى الأفعال الواردة بمقاطع صخر**
**(مسندة إليه أو واقعة عليه)**

| مقاطع صخر | الأفعال المسندة إلى صخر | الأفعال المسندة إلى غير صخر | |
|---|---|---|---|
| | | مايقع منها على صخر | مالا يقع على صخر |
| مقطع هو ـ السبنتى | كـان (−)<br>يسودكم (+)<br>نِـغْـمَ (+) | | منعـوا<br>تنـاذره |
| مقطع هو ـ الكامل | | لتأتم الهداة به (+) | نشتـو<br>ركبـوا<br>جـاءوا |
| مقطع هو ـ لا يمشى لريبة | (لا) يمشى ( لريبة) (+)<br>( وما تراه وما فى البيت ) يأكله (+) | لم تره جارة . . . (+)<br>ولا تـراه . . . (+) | يخلى بيته الجار |
| مقطع هو ـ ضخم الدسيعة | تـضىء (+)<br>لا يمنـع (+) | تضمنه مقمطرات (−)<br>ليـبكـه (−)<br>سـالـوه (+)<br>لا يجاوزه (+) | أفـنى<br>حـالـفـه<br>حـارَ |
| المجمـوع | ٧ | ٧ | ٩ |
| المجموع الكلى | ٢٣ | | |

**الأفعال الواردة فى مقاطع الخنساء وجميعها يتصف بالسلب**
**(إما فى حد ذاتها ، وإما لوقوعها فى سياق سلبى)**

| عـدد | مقطع هى ـ العبرى أبياته : ٦ | مقطع هى ـ المعجول أبياته : ٤ | مقطع ـ هى الساهرة أبياته : ٣ | مقطع هى ما لعيشها أوطار أبياته : ٢ |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ذرفت | تطيف | فقلت | كان |
| ٢ | خلت | ترتع | رأيت | أصيب |
| ٣ | خطرت | رتعت | ليس | تنفد |
| ٤ | يسيل | ادَّركت | يسدى | |
| ٥ | تبكى | تسمن | نَعَى | |
| ٦ | ولـهـت | رتـعـت | كـانـت | |
| ٧ | تـبكـى | فـارقـنى | تـرجـم | |
| ٨ | فما تنفك | | فـبـتـت | |
| ٩ | ما عمرت | | أرقـبـه | |
| ١٠ | تبـكـى | | أتـى | |
| ١١ | حُـقّ | | | |
| ١٢ | رابـهـا | | | |
| المجموع | ١٢ | ٧ | ١٠ | ٣ |
| المجموع الكلى | ٣٢ | | | |

فتعالج الخنساء بذلك مأساة سابقة هى مأساة غور نجم صخر ؛ فكما غاب عن ناظريها فى السماء ، ولم تعد تراه الخنساء ، فإن الجارة ، هى كذلك ، لم تره ، ولا تراه ، فى مواضع ريبة أو شح وبخل . وكأن غيابه عن المواضع الأخيرة نظير مبادل ، يعوض عن غيابه فى الأولى ، ويخفف من وطأته ؛ وهكذا تتناظر الأحوال وتتفاعل ، ليكتسب حال السلب من حال الإيجاب ، وتتوازن أنحاء الوجود ، وتستمر الحياة ؛ إذ تتناظر الجارة والخنساء ، ويتناظر غور نجم صخر مع غيابه عن مواطن الريبة وعدم رؤيته محتجباً فى بيته لبخل أو شح . وكأنما تريد الخنساء من وراء هذا التناظر أن تقول : «إن نجم صخر قد غار ، ولكن القيم التى حملها لا تغرب ولا تغيب» .

ولكن ما بال هذا البيت العجيب ، الرابع والعشرين : « لم تره جارة . . . إلخ » ، قد جاء ، هو والبيت الرابع والثلاثون ( انظر فقرة ٣ - ٨ - جـ ١ ) على غير الحال فى سائر الأبيات ، خالياً خلوًّا تامًّا من التضعيف الذى شمل القصيدة كلها وسادها ؟ ولقد خلا كذلك ، هو والبيت الرابع والثلاثون أيضاً ، من التكرير الصوتى ، ( الـذى يرد بدرجة أقل بكثير من ورود التضعيف ذاتـه ؛ ولذلـك يخلو كثير من الأبيات من هذا التكرير الصوتى ، لأنه غير مطرد الوجود فى القصيدة اطراد التضعيف أو صوت الراء فيها ، ( راجع فقرة ٣ - ٤ - ٣ ) ، على حين لا يخلو بيت واحد من الراء ، ولا يخلو من التضعيف سوى البيتين المذكورين ٢٤ ، و ٣٤ ) .

إن البيت الرابع والعشرين : « لم تره جارة يمشى بساحتها لريبة حين يخلى بيته الجار» يقوم على نفى فعل صخر لأى فعل من أفعال الريبة ، ونفى مشيه ، أو سعيه ، من أجل إتيانه ؛ ولذلك غاب عنه التضعيف ، ليكون غيابه هذا دالة على غياب ذلك الفعل المريب ، وغياب كل ما يرتبط به عادة من توفز وتوتر وتحفز ، وحماسة وحركة ونشاط ، تتواكب جميعها مع الشروع فيه ، وتصاحب الإقدام عليه ، أوحتى مجرد التفكير فيه ، أوحتى التردد ، والنكوص عن فعله . وكأن غياب التضعيف قد عرض لنا هنا ــ على وجه الخصوص ، فى هذا البيت الواضح المبين ، الحاسم المستقر ، الذى يصـوغ أساساً من أسس مكارم الأخلاق العربية ، وواحداً من مبادىء المثل العليا التى تقوم عليها حياة الجماعة العربية وتقرُّ بها وتستقر ــ لكى يقول لنا هذا الغياب إن صخراً لا ينشط لريبة ، ولا يدب إليها ، ولا يتقلب بين الإقدام عليها والإعراض عنها ، ولا يتذبذب بين مواقعتها واتقائها والبعـد عنها ؛ ولـذلك لا تنشط الكلمـات بتكريـر ، ولا تتذبـذب بتضعيف ، ولا تتوفز أو تتحفز بهما ، ولا تدب أو تهتز فيهما ، وإنما تنساب مستوية سلسة ، واضحة مستقيمة مستقـرة . ( انظر تحليـل البيت ٣٤ ، فقرة ٣ - ٨ - جـ ١ ) .

وعلى حين يخلو البيتان ٢٤ ، و ٣٤ من التضعيف ، وهو حتم فى سائر الأبيات (وليس التكرير كذلك) ، يحمل كل منها قدراً متساوياً من أصوات الراء (وهى حتم يشمل كل الأبيات بلا استثناء) ؛ إذ يتضمن كل واحد منها أربع راءات ، بلا زيادة أو نقصان ! فلماذا كان ذلك ؟ وهل تعوِّض القصيدة عن غياب التضعيف بهـذا القدر المحدد من الراءات ؟

لقد ارتبط التضعيف وصوت الراء كلاهما فى وظائفهـا الدلاليـة والبنائية ، عبر القصيدة كلها . (ولندع التكرير الصوتى لعدم تحقق اطراد وروده فى كل الأبيات) . وسوف يبدو لنا الآن بعض من وجوه ارتباطاتها وتناسباتها المطردة فى تشكيل القصيدة وبنائها :

بلغ عـدد أصوات الـراء فى القصيدة كلهـا ١٣٠ راء ؛ فيكـون المتوسط الحسابى لنصيب كل بيت من أبياتها (مقرباً إلى أقرب عـدد صحيـح) هو : أربـع راءات . ويبلغ عـدد حـالات التضعيف ٧٨ حالة ، فيكون المتوسط الحسابى لنصيب كل بيت من أبيات القصيدة (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو : تضعيفان اثنان . وبطبيعة الحال فإن العنصرين (وكذلك التكرير) لم يتوزعا على الأبيات بصورة منتظمة متساوية متوازنة ؛ فقد تراوح عدد ما تحقق من أصوات الراء فى أبيات القصيدة ما بين سبع راءات فى بيت ، إلى راء واحدة فى آخر ، وكذلك تراوح عدد ما تحقق من التضعيف ما بين أربعة تضعيفات فى بيت ، إلى تضعيف واحد فى بيت آخر ، فضلاً عن خلو البيتين ٢٤ ، و ٣٤ من التضعيف كما رأينا . وقد ترافق العنصران ، فى مجموع تحققاتهما ، عبر القصيدة من حيث هى كل ، من خلال تلك النسبة نفسها ؛ كل أربع راءات يقـابلها تضعيفـان ؛ بنسبة ٤ : ٢ أو ٢ : ١ ؛ أى أن كـل تضعيف يناظره فى المجموع العام راءان ؛ ومن ثم يكون كل تضعيفين يُفتـرض أنهما المتوسط الحسـابى لنصيب كل بيت ، يقـابلهـما أربـع راءات . ولذلك عوضت القصيدة البيتين ٢٤ ، و ٣٤ اللذين خلوَا من التضعيف بأربع راءات لكل واحد منهما ، بلا زيادة أو نقصان ، على غير الحال الكائن فى سائر الأبيات ، التى اجتمع فيها التضعيف والراء معاً ، دون أن يتخلف أحدهما عن الآخر ، ومع ذلك تراوحت أعداد الراء فى كل منها تراوحاً متفاوتاً على الدوام ، على حين ثبتت وتحددت ها هنا ، فى البيتين المذكورين ، بأربع راءات ؛ ليكون هذا التحديد تجلياً من تجليات قوانين التناسب والتوازن الداخليين فى هذه القصيدة .

وإذا تابعنا بحث العلاقات والنسب بين صور توزعها المختلفة ، نجد أن النسبة بين مجموع كل منها (مقربة إلى أقرب عدد صحيح) ، هى أيضاً ٤ : ٢ أو ٢ : ١ . ( ١٣٠ : ٧٨ = ١ ٥٣/٧٨ ≈ ١ : ١ ) .

وتصدق هذه النسبة كذلك إذا نظرنا إلى مقاطع صخر على حدة ، وإلى مقاطع الخنساء على حـدة . ففى مقاطع صخر « ٧٥ » راء ، بقسمتها على عدد أبياته وهو « ٢١ » ، يكون متوسط نصيب كل بيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو « ٤ » ؛ وفى مقاطع الخنساء « ٥٥ » راء ، بقسمتها على عدد أبياتها وهو « ١٥ » ، يكون متوسط نصيب كل بيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو أيضاً « ٤ » . وإذا عدنا إلى التضعيف وجدنا أن عدد حالاته فى مقاطـع صخر « ٤٥ » حـالة ، بقسمتها على عدد أبياته وهو « ٢١ » ، يكون متوسط نصيب البيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو « ٢ » ؛ وفى مقاطع الخنساء « ٣٣ » تضعيفاً ، بقسمتها على عدد أبياتها وهو « ١٥ » يكون الناتج (مقرباً) هو أيضاً « ٢ » . وقد كان من الممكن أن يتوزع العنصران ــ ولكن فى نص آخر ــ بنسب أخرى ، مختلفة ومتفاوتة إلى ما لا نهاية .

ومع أن التضعيف لا يتوزع على كل من مقاطع صخر والخنساء توزعاً منتظماً أو متساوياً، إلا أن الراءات تتوزع عليها توزعاً له انتظامه البين المطرد طوال المقاطع الستة الأولى ، ثم ينكسر فى المقطعين السابع والثامن طبقاً لقانون القصيدة السارى فى كثير من الظواهر . وقد ارتبط هذا الانتظام بالعلاقات الكمية لـلأبيات فى هـذه المقاطـع ، وليس

بمجرد التعاقب القائم بينها . ففى المقطع الأول ، «هى ــ العبرى» ، ستة أبيات تتضمن ستا وعشرين راء ، ويناظره المقطع الرابع «هو ــ الكامل» ، وفيه أيضاً ستة أبيات تتضمن إحدى وعشرين راء . وفى المقطع الثانى «هو ــ السبنتى» أربعة أبيات تتضمن أربع عشرة راء ، ويناظره المقطع الثالث «هى ــ العجول» ، وفيه أيضاً أربعة أبيات تتضمن خمس عشرة راء . وفى المقطع الخامس «هى ــ الساهرة» ثلاثة أبيات تتضمن تسع راءات ، ويناظره المقطع السادس «هو ــ لا يمشى لريبة» وفيه أيضاً ثلاثة أبيات تتضمن كذلك تسع راءات* . أما المقطع السابع «هى ــ ما لعيشها أوطار» فإنه يحمل بيتين يتضمنان خمس راءات ، على حين يحمل المقطع الثامن «هو ــ ضخم الدسيعة» ثمانية أبيات تتضمن إحدى وثلاثين راء .وبالرغم من انكسار النسبة المنتظمة بين المقطعين الأخيرين إلا أن القسمة المنتظمة ، المتوازنة العادلة ، لأصوات الراء فى مجموعها على مقاطع كل من صخر والخنساء ، فى مجموع كل منهما ، تبقى ثابتة مطردة ؛ إذ إن المتوسط الحسابى لنصيب البيت فى مقاطع الخنساء هو « ٤ » راءات ، ( ٥٥ ÷ ١٥ = ٤ مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) ، وكذلك المتوسط الحسابى لنصيب البيت فى مقاطع صخر هو أيضاً « ٤ » راءات ، ( ٧٥ ÷ ٢١ = ٤ مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) ، كما سبق أن رأينا منذ قليل .

وبالرغم من أن التضعيف ــ كما قلنا ــ لا يتوزع على المقاطع توزيعاً منتظماً متوازناً كما هو الحال فيما يتعلق بالراء ، فإن مجموع العنصرين معاً فى مقاطع الخنساء يتناسب تناسباً متوازناً مع مجموعهما فى مقاطع صخر ؛ إذ إن قسمة كل مجموع على أبياته ينتج المعدل ، أو المتوسط ، ذاته ؛ أى أن المتوسط الحسابى لنصيب كل بيت من أبيات مقاطع صخر ، أو الخنساء ، من العنصرين معاً ، ثابت على الدوام بالرغم من عدم انتظام توزيع العنصرين توزعاً متشابهاً على المقاطع .

فإذا كان نصيب كل بيت فى القصيدة كلها أربع راءات ، وتضعيفين اثنين ، كما سبق بيانه ، يكون مجموع الأجزاء « ٦ » . وسوف نجد أن نصيب كل بيت ، من أبيات مقاطع صخر ، من العنصرين معاً ، يتساوى مع نصيب البيت فى مقاطع الخنساء ، ويتساوى فى الوقت نفسه مع هذا الرقم « ٦ » الذى هو مجموع الأجزاء . ففى مقاطع صخر « ٧٥ » راء ، و « ٤٥ » تضعيفاً ، مجموعها معاً « ١٢٠ » ، فإذا قسمناها على « ٢١ » التى هى عدد أبيات مقاطعه كان الناتج (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو « ٦ » . وفى مقاطع الخنساء « ٥٥ » راء ، و « ٣٣ » تضعيفاً ، مجموعها « ٨٨ » ، فإذا قسمناها على عدد أبيات مقاطعها وهو « ١٥ » ، كان الناتج (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو أيضاً : « ٦ » .

جدول توزيع «الراء» و «التضعيف» فى مقاطع
صخر والخنساء

| المقاطع صخر | الراء | التضعيف | عدد الأبيات | مقاطع الخنساء | الراء | التضعيف | عدد الأبيات |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| - هو ــ السبنتى | ١٤ | ٨ | ٤ | - هى ــ العجول | ١٥ | ٨ | ٤ |
| - هو ــ الكامل | ٢١ | ١٩ | ٦ | - هى ــ العبرى | ٢٦ | ١٢ | ٦ |
| - هو ــ لا يمشى لريبة | ٩ | ٣ | ٣ | - هى ــ الساهرة | ٩ | ٨ | ٣ |
| - هو ــ ضخم الدسيعة | ٣١ | ١٥ | ٨ | - هى ــ مالعيشها أوطــار | ٥ | ٥ | ٢ |
| المجمــوع | ٧٥ | ٤٥ | ٢١ | | ٥٥ | ٣٣ | ١٥ |

- مجموع الراءات فى القصيدة ١٣٠ راءً .
- مجموع حالات التضعيف فى القصيدة ٧٨ حالة .

فماذا تقول القصيدة بهذه التوازنات ؟ وماذا تقول الخنساء ؟

إن القصيدة لتقول بذلك إنها بناء لغوى محكم ؛ كل شىء فيه خلق بمقدار ، لا يند عن التوازن والانتظام . وإن الخنساء لتقول إنها قد جاهدت وصابرت ، وعانت وتألمت ، بقدر ما جاهد صخر وصابر وعانى وتألم ؛ وإنها قد تقلبت ، بسبب الدهر والموت والبو ، بين أحوال الوجود والعدم ، بقدر ما تقلب صخر نفسه ؛ وإنها تقول أيضاً إنها قد توحدت بصخر من خلال وحدة التعبير ووحدة المجاهدة والمعاناة ؛ فأصابها ما أصابه ، حياة وموتا ، وجوداً وعدماً ، نصراً وهزيمة ، قوة وضعفاً ؛ واكتسبت ، كما اكتسب ، وأحرزت ، كما أحرز ، خلوداً فى الجماعة وفى القيم وفى الزمان ، وفى التعبير الشعرى ذاته ، من قبل ذلك كله ، ومن بعده ، وإلى الآن .

٣ - ٦ - ٢ .

«لم تــره جــارة . . .

. . .

«ولا تــراه ومــا فى البـيـت يـأكـلـه
لـكـنـه بـارز بـالـصـحـن مـهـمـار»

وبين «لم» و «لا» ، تسقط أزمان وتولد أزمان .

فبعد أن غلب الماضى على وجود صخر ، فى اللحظة الأولى من

* إذا حسب القارىء المتوسط الحسابى ( مقربا ) لنصيب كل بيت من الراءات فى كل مقطع على حدة سيجده « ٤ » فى كل المقاطع ، عدا المقطعين الخامس والسادس ، فهو « ٣ » فقط فى كل منهما .

المقطع ، فى «لم تره» من خلال «لم» التى قلبت زمن المضارع «تراه» إلى الزمن الماضى (لم تره) ، لا يلبث صخر أن يتحرر من أسره ، ويعود إلى الحاضر فى «لا تراه» ، ويتقدم من «كان» فى الماضى ، إلى «كائن» فى الآن والحاضر . ويزداد وجوده وحضوره ، وتتنامى قوته ، على حين تتراخى قوة الدهر ، وتتراجع إلى أن يتلاشى وجوده تلاشياً تاماً ، بعد الفعل «يأكله» مباشرة ، مع بداية الشطر الثانى فى «لكنه» ، عند منتصف المقطع على وجه التحديد ، حيث يبدأ تيار الاسمية ويسود .

ثم يُشتمل صخر فى الديمومة ، وينبسط ، بالجمل الاسمية التى تنفرد ببقية المقطع حرة من كل الأفعال ، تهبه قدرته وفعالية وجوده ، من خلال تعبيرات اسمية تحمل مزيداً من المشتقات التى تغلب على أوصاف صخر ، والتى يأتى منها فى النصف الثانى من المقطع ابتداء من «لكن» (شطر وبيت فحسب) خمس مشتقات : اسم الفاعل مرتين : «بارز ، ومطعم» ؛ وصيغة المبالغة مرتين : «مهمار ، وميسار» ؛ والصفة المشبهة مرة واحدة : «كريم» ؛ جاءت جميعها لتواجه زمانية الأفعال «الخمسة» التى وردت فى النصف الأول .

ويستمر صخر فى التحقق والوجود ، ويعود إلى البزوغ والظهور .

فلقد غارت النجوم وخفيت ؛ ولكن صخراً يتجلى ولا يغور . ومهما غار نجم صخر ، فإن صخراً ذاته «بارز بالصحن» ظاهر على الدوام ، يتجلى ولا يخفى ، ولا يحجبه بخل أو شح ؛ فهو «بارز» لقومه ، يخرج لهم عند كل طعام ؛ يستضيفهم على الدوام ، وفى كل حين ؛ ولذلك جاءت صيغة المبالغة «مهمار» ، لتحمل هذا المعنى الباقى المستمر ، من معانى بروز صخر ، بروزاً دائماً باقياً حيًّا ، قائماً بالضيافة والكرم والعطاء ، الذى يستفيض ويتدافع فى أصوات مهمار بلا انقطاع .

وتقع «لكنه» فى موقع الفصل والوصل بين ما تنفيه الأبيات عن صخر وما تثبته له ؛ بين ما لا يحمله من صفات الأخذ والعدوان والاغتصاب (وجوه نشاط الدهر) ، وما يحمله من قيم العطاء والكرم والوفاء . وبعبارة أخرى ، فإن «لكن» تقع فى موقع التمييز بين مستويى السلب والإيجاب فى سلم القيم ؛ من حيث كانت القيم والفضائل ذات وجهين ؛ وجهِ الترك ؛ ووجه الإتيان . فالفضيلة ليست تتحقق فحسب فيما يأتيه الإنسان ، بل هى أيضاً فيما لا يأتيه ، ولا يقع فيه . ومن هنا جاءت «لكن» لتميز بين هذين الوجهين من ناحية ، ولتجمعهما لصخر من ناحية أخرى ؛ حتى تكتمل فيه تجليات المثل الخلقى العربى الأعلى ، ويصير أهلاً لتلك الثقة التى وُضعت فيه ، وجُعل محلاً لها : «أخا ثقة» ؛ لأنه يأتى الفضيلة ، ولا يمشى لريبة ؛ على حين كان الدهر على غير ذلك ، على الدوام .

ويتوالى ما تصنعه «لكن» من علاقات تقوم على أساس من توليد السمات المميزة والجامعة بين نصفى المقطع ، فى الوقت ذاته ، والكاشفة عن توازنات بنائه الدقيقة ، وترابطاته المتسقة التى تلقانا على الدوام .

فكما يلتقى نصفا المقطع ، اللذان يجمع بينهما الحرف «لكن» ، من أجل إثبات التكامل الخلقى فى شخص صخر ، يلتقيان ، أيضاً ، يتكاملان ، ليحققا الغرض نفسه ، من وجه تعبيرى آخر يتعلق بأشباه الجمل فى كل منهما ؛ إذ تتراسل أشباه الجمل الواقعة قبل «لكن» مع نظائرها الواقعة بعدها ، لتجمع لصخر بين جهات الفضل بأسرها . ولذلك يتناظر قولها : «بساحتها» ، الواقع قبل «لكن» ، مع قولها : «بالصحن» ، الواقع بعدها ؛ ويتناظر الظرف : «حين» ، الواقع قبل «لكن» ، مع «عند» ؛ ذلك الظرف الذى يحمل معنى حين ، والواقع بعد «لكن» فى قولها «عند مسغبهم» ؛ وأخيراً يتناظر الجار والمجرور : «فى البيت» ، الواقع قبل «لكن» ، مع الجار والمجرور : «فى الجدوب» الواقع بعدها .

وكأنما تريد الخنساء ، بهذه التناظرات المتسقة المتوازنة المتشابهة ، أن تثبت لصخر كل ما بعد «لكن» من فضائل ، «حيثما» و«كلما» ترك ما قبل «لكن» من رذائل ؛ فتجمع له بذلك ، فى المحتوى اللغوى الواحد ، أو المحل الظرفى الواحد ، فضلَ الإتيان للفضيلة ، وفضل الترك للرذيلة ، فى الوقت نفسه ، متلامين متتابعين ، دون أن يتخلف أحدها عن الآخر ؛ فكلما وقع ترك تبعه إتيان ، وكلما وقع إتيان سبقه ترك ؛ لتكتمل وجوه الفضائل فى شخصه وتترافق على الدوام ، دون خشية من أن يُنتقص تكامل الشخصية ، أو يُنتقض بناء الأخلاق ، ودون أن يكون الترك على حساب الإتيان وإمكاناته ، بسبب ما قد يصحب ذلك الترك فى بعض الأحيان من احتمالات عجز أو قعود ، أو ضعف الإرادة ووهنها وكفها .

ولقد وقعت «لكن» ــ كما رأينا ــ عند نقطة التوازن الكمى فى منتصف هذا المقطع ؛ فجعلت بيتاً وشطراً لسمات السلب التى يتركها صخر ولا يأتيها ، واستبقت شطراً وبيتاً لقيم الإيجاب التى يعتنقها ويأتيها . وإذا كان البيت الأول من المقطع قد خلا من التضعيف ، فقد تلاه الشطر الأول من البيت الثانى خالياً كذلك من التضعيف ، ليكون هذا الخلو ــ على مدى النصف الأول من المقطع ــ دالة الترك للرذائل . ثم بدأ التضعيف يظهر مع بداية النصف الثانى ، فى «لكن» ذاتها ، ليكون دالة على بدء التعبير الخاص بإتيان الفضائل ، وليكون إرهاصاً ممهداً لبدء سياق جديد من التعبير الاسمى يصور وجود صخر ، ويجسد شخوصه ناشطاً متحركاً بين قومه على طول الزمان ، حاملاً كل القيم عطاء وكرماً ، وصيانة ووفاء على الدوام : «بارز ــ مهمار ــ مطعم ــ كريم ــ ميسار» .

ومن ثم تصبح «لكن» مميزة كذلك بين نصفى المقطع ، من حيث كان الأول تسيطر عليه الزمانية والأفعال (وإن يكن فى سياق من النفى) ، ومن حيث كان الثانى تسيطر عليه الأسماء والديمومة واللازمانية . ولنتذكر ها هنا أن النصف الأول قد تضمن خمسة أفعال ، على حين تضمن النصف الثانى خمسة مشتقات تقاومها وتتوازن معها بل تقابلها كذلك مقابلة تامة ومحكمة ، من حيث انتظام تشكيلها الزمانى فى الأبيات ( راجع ما ذكرناه عن مواضع الأفعال فى النصف الأول من المقطع ) .

ويتسم ما قبل «لكن» بوقوعه فى سياق النفى ، على حين يقع ما بعدها فى سياق الإثبات .

ومن جهة أخيرة نجد أن الضمير العائد على الجارة هو الذى يسيطر على ما قبل «لكن» ؛ إذ إن الجارة هى التى تشهد لصخر بأنه لا يمشى لريبة حين يغيب زوجها ؛ فلا أحد غيرها يستطيع أن يشهد بذلك ؛ أى بما يكاد يخفى من الفضل . على حين يسيطر الضمير العائد على الجماعة على كل ما بعدها ، سواء أكان ذلك الضمير ضمنياً مقدراً أم مذكوراً ظاهراً ؛ إذ إن الجماعة هم شهوده على إتيانه الفضائل من أجل

القوم كافة ، معلَنة ظاهرة عامة . ومن هنا تعود إلى الظهور صورة من صور الوجود الكلى لصخر : صخر الجماعة أو «صخر ــ القوم» :

٣ - ٦ - ٣ .

«ومطعم القوم شحاً عند مسغبهم
وفى الجدوب كريم الجد ميسار»

وهكذا يتجسد «صخر ــ القوم» مرة أخرى ، حين يصير «مطعم القوم» ، ويتعدى عطاؤه ويدوم ويمتد بواسطة اسم الفاعل ، لا الفعل المحكوم بحدود الانقضاء والانقطاع ، (يطعم ، مثلاً) .

ويتجلى فناؤه فى قومه ، والتحامه بهم حين يأتى عطاؤه لهم فى زمان المسغبة «عند مسغبهم» حيث يسود الأخذ والاغتصاب ، فلا يضن هو أو يبخل ، بل إنه يكون أيضاً : «فى الجدوب كريم الجد ميسار» ؛ فلا ينفد ماله ، ولا ينقطع عطاؤه ، ولا يزول كرمه ؛ إذ تقف كل صفاته لازمة ثابتة ، لزوم الصفة المشبهة «كريم» وثباتها ، ودائمة دوام صيغة المبالغة «ميسار» ، وموافقةً لاحتياجات قومه ومتطابقة معها ، تطابق الجَدّ مع الجَدْب أو «الجدوب» وتجانسَهما.

وتنهض قيم الضيافة والعطاء والإطعام والكرم ، فى هذا المقطع ، لتكون قمة الفضائل التى تقابل كل الرذائل وتناهضها فى كل صورها ، التى تجسدت فى أسوأ دركاتها فى المشى إلى الجارة لريبة . وحقاً إن من يعطى القوم «عند مسغبهم ، وفى الجدوب» ، لا يأخذ من أعراضهم ، ولا يسعى لضرهم وخيانتهم من وراء ظهورهم ؛ ضدان قابلت بينهما الأبيات ، لا يجتمعان عند العربى .

وهكذا أحيت الخنساء صخراً ، فى الذكريات ، وفى حكاية أقباس من أخباره ، تروى ما اتصف به من فضائل نسجتها هذه الأخبار فى تاريخ الجماعة ، ونسجتها الخنساء فى هذا المقطع حول «لكن» ؛ لتقاوم نسج الدهر الذى هو ــ كما وصفته الخنساء فى المقطع السابق الخامس الحزين ــ : «وحده يسدى ونيار» ؛ فانتصرت عليه بنسجها هذا ، وانتصرت لصخر فى الوقت ذاته ، وأعادت تأكيد وجوده الجماعى الخالد البارز على الدوام .

وكما تحقق وجود صخر فى المضمون ودلالاته ، تحقق كذلك ــ كما رأينا ــ من خلال البنية وعلاقاتها ، حيث كمن وجوده وتبلور فى «لكنه» التى صارت مركز البناء فى هذا المقطع ، وبؤرة توليد الدلالات والعلاقات .

ومن هنا نستطيع أن نتبين أيضاً سر وجود «لكن» ذاتها ، وسر ما دار حولها ، وبفضلها ، من علاقات ومسارات للدلالات والتفاعلات على مختلف مستويات البناء بعلاقاته الأفقية والرأسية ؛ السياقية والاستبدالية ؛ إذ صارت «لكن» ــ منذ اتحد بها صخر فى «الهاء» ، الضمير ، ليكوّنا معاً ذلك الدال المحورى «لكنه» ــ صارت بؤرةً ينطلق منها صخر ، لينسج المقطع كله ، وينسج حياته وحياة قومه ، نسجاً يكون فيه صخر الناسجُ ذاته مركزاً لأنحاء الوجود الخلقى كافة ، ويكون ــ بكل ما يصوغه من علاقات مطردة متوازنة ــ ميزاناً للحق ومناراً وهدى ، ووجوداً يعادل وجوده السابق العظيم (فى المقطع الرابع) ويناظره : جبلاً فى رأسه نار : «وإن صخراً لتأتم الهداة به ؛ كأنه علم فى رأسه نار» . (بيت ١٧) .

وبذلك يكون المقطع الخامس «هى ــ الساهرة» قد جاء من أجل تسجيل إدانة الخنساء للدهر ، ووصفه بأنه «وحده يسدى ونيار» ، فيكون المقطع السادس (الحالى) «هو ــ لا يمشى لريبة» ، قد جاء كذلك من أجل أن يكون ردًّا معارضاً ومواجهاً للدهر ، ولنسجه المضاد للحياة ، ولسديه ونيره السلبيين ؛ قد جاء بنسج مقابل ، لغوى إيجابى يتبلور حول «لكنه» التى صارت آلة الخنساء ، وآلة صخر ، ينسجان بها المقطع وحياة القوم جميعاً ، على غير ما ينسج الدهر ، ويبنيان ويحفظان ، على غير ما ينقض ويبدد ويضيع .

وكأنما تقول الخنساء للدهر : «لست تنسج وحدك أيها الدهر ؛ فصخر هو أيضاً يشارك فى نسج الوجود . ولكن صخراً خيرُ الناسجين ؛ يفرق بين الحق والباطل ؛ بين الريبة والفضيلة ، ويصون الحياة من المسغبة والجدوب» .

لقد أبدى البو فى هذا المقطع وجهاً مشرقاً متناغماً حياً . ولكن الجدل لا ينقضى ، والصراعات لا تزول ، والتحولات لا تنقطع ؛ فلقد تبلورت فضائل «صخر ــ القوم» فى العطاء ، وكان مركزها إطعام الطعام لقومه ، بنى أهله : «مطعم القوم» ؛ ومن ها هنا تتولد جدلية مؤلمة مؤسية أخيرة ، بين «هى» و «هو» ، بين«صخر ــ القوم» و «الخنساء ــ العجول» :

٣ - ٧ .

المقطع السابع .

«هى ــ ما لعيشها أوطار» .

٢٧ - قد كان خالصتى من كل ذى نسب
فقد أصيب فما للعيش أوطار
٢٨ - مثل الردينى لم تنفد شبيبته
كأنه تحت طى البرد أسوار

٣ - ٧ - ١ .

«قد كان خالصتى من كل ذى نسب
فقد أصيب فما للعيش أوطار»

إن فناء صخر فى القوم ، وبلوغه ذروة توحده بهم بإطعامه إياهم فى المسغبة والجدوب ، يستدعى مرة أخرى وجوداً سالباً للخنساء ورد فى المقطع الثالث ، هو وجودها بوصفها «عجولاً» بلا ابن ، ضائعة شريدة ، ممزقة بلا وحدة ، مذبذبة بلا قرار ، جائعة بلا شِبع . ليس ذلك فحسب ، بل إن كل ما ينقصها يجده صخر ؛ «صخر ــ القوم» : فهو المطعم بلا جوع ؛ المتحد مع القوم بلا غربة ؛ المستقر فى القيم ــ ثابتاً ــ بلا تذبذب ؛ المتجمع فى الفضائل ــ متناغماً ــ بلا تمزق .

ولقد كمن التعارض الخفى بين صخر والخنساء فى كونه «مطعم القوم ، عند مسغبهم ، وفى الجدوب» ، على حين تحيا هى المسغبة والجدب ، عجولاً «لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت» . فكأنما قد بدا صخر مع القوم ذا وجود «بوى» متناغم موجب ، ويبدو مع

الخنساء — فى الوقت ذاته — ذا وجود بـوى سلبى ، مناقض ومتعارض .

ولذلك وقع قولها : «قد كان خالصتى من كل ذى نسب» فى موقع التناقض والتخالف والتنازع مع قولها «مطعم القوم» ، فى المقطع السابق ؛ إذ صار يشير إلى ما خفى فى باطن الخنساء من مشاعر الضياع وأحاسيس الوحدة ، وما تعمق فى نفسها من إدراك نوازل الانفصال والعزلة ومظاهرهما ، بعد إذ كان صخر لها فصار لغيرها .

كما يقع القول ذاته : «قد كان خالصتى من كل ذى نسب» ، الكائن فى الشطر الأول ، فى موقع التناقض مع قولها الآتى بعده فى الشطر الثانى : «فقد أصيب فما للعيش أوطار !» . وعلى حين يصطبغ الأول بصبغة الإيجاب فى الماضى ، يأتى الثانى مصطبغاً بصبغة السلب فى الماضى كذلك . وكل من القولين مسبوق بـ «قد» ، التى كأنما قد جاءت لتكون معاملاً يوحد بينهما فى سياق جدلى واحد ، تربط بينهما — فى هذا السياق الجدلى — تلك «الفاء» التى تقع فى المنتصف بين الشطرين ، أو القولين ؛ دالة للتحولات والمفاجآت ، ثم تتكرر مرة أخرى بعد قليل : « فما . . . » ، لتسوق القصيدة ، وآخر مقاطع الخنساء ، إلى «ذروة» من ذرى السلب التى تتجلى فى قولها : «فما للعيش أوطار» ؛ حيث تنكسر الإرادة الإنسانية وتتقهقر أمام ضربات الدهر ، وتتجه إلى ترك مجال العيش له خالياً .

وقد وردت الفاء العاطفة فى مقاطع الخنساء ، دون مقاطع صخر . وتكررت فى كل مقطع من مقاطعها مرتين ، عدا المقطع الأول ، إذ وردت فيه مرة واحدة ؛ وبذلك بلغ عدد مرات ورودها فى القصيدة كلها (أو فى مقاطع الخنساء على وجه التحديد) سبع مرات :

١ - «فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين» ، البيت الرابع بمقطع الخنساء الأول «هى — العبرى» .

٢ - «فإنما هى إقبال وإدبار» ، و «فإنما هى تحنان وتسجار» ، البيت الثانى عشر ، والبيت الثالث عشر على التوالى ، بمقطع الخنساء الثانى «هى — العجول» .

٣ - «فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب» ، و «فبت ساهرة» ، البيت الحادى والعشرون ، والبيت الثالث والعشرون على التوالى ، بمقطع الخنساء الثالث «هى — الساهرة» .

٤ - «فقد أصيب» ، و «فما للعيش أوطار» ، البيت السابع والعشرون ، بمقطع الخنساء الرابع (الأخير) «هى — ما لعيشها أوطار» .

وفى كل المواضع ، ارتبطت الفاء على الدوام بمعانى السلب والنقص ، والتحول والتغير ، والهزيمة والاستسلام ، وارتبطت بمواقع انتصار الدهر وطغيانه ، وطغيان أضراره وأطواره وتحولاته . وقد أبت الخنساء أن تقع «الفاء» فى أى موقع من مواقع التعبير فى مقاطع صخر ، لكى تنجيه مما يقترن بها من سلب ، ولكى تنجيه من تحولات الدهر وضرباته القاصمات .

وسوف تنداح علاقة التناقض القائمة بين شطرى هذا البيت ، وتنتقل إلى شطرى البيت الثانى الأخير فى هذا المقطع القصير ، ليصير التناقض بين «خالصتى» و «أصيب» ، مبثوثاً فى تناقض جديد بين «أسوار» و «الردينى» . ويتراسل كل من الطرف الإيجابى والسلبى فى البيت الأول مع نظيره فى البيت الثانى ؛ فتلتقى الأسوار ، زينة المرأة الأثيرة لديها ، اللصيقة بها ، والقريبة من النفس واليد ، مع وصف صخر بأنه قد كان خالصة الخنساء ، أثيراً لديها ، قريباً من نفسها . ويلتقى الرمح «الردينى» مع الفعل «قد أصيب» ، الذى يتلوه نفى يتجه إلى وضع حد لامتداد الحياة لدى الخنساء ، على حين يتلو الردينى نفى يثبت الحياة ويشير إلى امتدادها لدى صخر الردينى وعدم انقضائها .

ولكن اتساق الترتيب الزمانى بين الطرفين فى البيت الأول : «قد كان خالصتى» ثم : «فقد أصيب» ، لا يتحقق بين طرفى البيت الثانى ، فبدلاً من القول بأنه «قد كان إسواراً» ثم «صار ردينياً» ، نجدها تقول إنه قد صار «مثل الردينى» بعد أن كان «إسواراً» ، ولهذا الاختلاف دلالته . (انظر فقرة ٣ - ٧ - ٢) .

ومع بروز التناقض والسلب وغلبتهما ، وغلبة الدهر وانتصاره ، تعود «كان» إلى الظهور مرة أخرى ، وأخيرة فى الوقت نفسه ؛ حيث لم تظهر «كان» فى القصيدة كلها سوى مرتين اثنتين عدا هذه المرة ؛ الأولى فى مفتتح أول مقاطع صخر «هو — السبنتى» ؛ والثانية فى منتصف مقطع الخنساء الثالث «هى — الساهرة» : «كانت ترجم عنه أخبار» . وبذلك تجرى «كان» مرة على صخر ، وعلى أخباره مرة ، ومرة عليه وعلى الخنساء ، وتكون فى كل حال بؤرة يدور فيها وحولها الصراع بين الدهر والإنسان وبين صخر والخنساء ؛ ولكنها فى الحالة الأولى كانت بداية لتوليد كفاح شعرى ووجودى ضد الدهر ، شمل القصيدة ، أو كاد ؛ وفى الحالة الثانية كانت استمراراً لهذا الكفاح ؛ على حين توشك أن تكون فى الثالثة ممهدة لوضع نهاية لهذا الكفاح وما صحبه من صراعات ؛ وهى نهاية تظهر بعض بوادرها الآن ، فى واقعة استسلام الخنساء ذاتها استسلاماً مفاجئاً لم يكن متوقعاً : « فما للعيش أوطار» ، استسلاماً يقع فى سياق من الأسى العميق ، والشعور الأليم بالفقد والافتقاد لمن كان « خالصاً » لها ، فلم يعد كذلك . ( ولكن هذا الاستسلام لن يدوم فى صورته هذه ، وسوف تصيبه التحولات ، ثم تتعالى به إلى إرادة للحياة والخلود ) .

وعلى حين كانت «القوم» تضم فى داخلها «كل ذى نسب» وتشملهم ، وتطوى فى باطنها علاقات الود معهم ، صارت الآن نقيضاً لهم ؛ تناقضهم وتنازعهم كمناقضتها ومنازعتها «للياء» فى «خالصتى» ، تلك « الياء » التى صارت هى كذلك مناقضة للجميع ومنازعة لهم ؛ تفارقهم وتعارضهم ، وتخاصمهم مخاصمة الواحد الغريب للجمع الكثير .

وفى «الياء» تُحاصَر الخنساءُ ، وتنفصل عن «الكل» الذى يجمع صخراً والقوم ، وتنعزل عنه ؛ فتفقد تكاملها الوجودى (الذاتى — الاجتماعى) ، وتكاد تتخلى عن تماسكها الروحى الذى يحقق لها الصمود فى مواجهة الدهر وضرباته ، ويحقق لها السيطرة على الزمان وآلاته ، ويتيح لها القدرة على الجمع بين لحظاته ، والسيطرة عليها والانبساط فى ديمومتها ودوامها . ولذلك تقع أسيرة للفعل الماضى : «فقد أصيب» ، ولـ «كان» الماضية قبله ، وتسقط فريسة لصاحبها الدهر ذى الضرو الحول والأطوار ، المتربص فيهما (الفعلين الماضيين) للحياة والأحياء . فيعود الماضى من خلالهما ليحاصر الحياة ، ثم يقتحمها ويصيبها من أقطارها ونواحيها جميعاً ، وتترادف على

الخنساء ، بالفاء بعد الفاء ، مصيبتان مترافقتان : «فقد أصيب» ، و«فما للعيش أوطار» ؛ إذ أصيب صخر ولم يعد لها ؛ فأصيبت الخنساء ذاتها ، وطغت عليها مشاعر الضياع ، وأحاسيس الغربة عن الحياة والأحياء جميعها ، وزهدت فى الحياة ، وكادت ترفضها ولا ترغب فيها ؛ فينطلق قولها «فما للعيش أوطار» صرخة ، تنبعث منها جواباً مطابقاً وموافقاً لما سبقها من قارعة «فقد أصيب» .

وكأنما تتراتب صور «الإصابة» فى داخل الذات ، مع صور «الإصابة» فى خارجها وتتوحد معها ؛ فقد أصيب صخر ، فأصيبت الحياة فى صميم باطن الخنساء ؛ فى آمالها وأحلامها التى سوف تنجلى لنا الآن فى «الأسوار» :

٣ - ٧ - ٢ .

«مثل الرديني لم تنفد شبيبته
كأنه تحت طي البرد أسوار»

لقد انطوت أحلامها وآمالها ، وتجمع كل رجائها،من صخر ومن الحياة ، فى «الأسوار» التى انطوت تحت طى البرد من صخر ، وانطوى فيها .

ولكن البو يقلب لها كل مستقَر . ولذلك يعود ما حسبته من قبل «أسوارا» ليتبدى لها فى صورة مغايرة ، مفاجئة غير متوقعة ، تقلب نسق التعبير ذاته ، وتبدل من الترتيب المنطقى لخطوات إدراك مفرداته ، وتراتبها فى القصيدة وفى الزمان .

لقد كان صخر «كأنه تحت طى البرد أسوار» ، فصار «مثل الردينى لم تنفد شبيبته» ، ولكن صورة الرمح المسدد المصوب ، الذى وُجِّه إلى الخنساء ، انطلق فجأة ليصيبها فى صميم وجودها وآمالها ، مباغتا سريعاً قاتلاً ــ هذه الصورة تسبق فى التعبير كل ما سواها من صور الماضى الجميل التى تركزت فى الأسوار ، وتندفع إلى أول البيت الأخير من أبيات مقاطع الخنساء ، لتسمه هذا الميسم المؤلم الحزين ، ولتفرض ذاتها فى سياق من الإصابة والفقد ، الذى صنعته «قد كان» وما تلاها من نازلة «قد أصيب» ، وصرخةِ «ما للعيش أوطار» . ثم تأتى ــ بعد ذلك ــ صورة «الأسوار» الجميلة المعجبة ، ردف صور السلب السابقة القاسية ، لتصير هذه «الأسوار» مجرد ذكرى لأمل رقيق وديع ، دهمته قوة قاسية نافذة ، مثقفة شابة فتية ؛ «مثل الردينى لم تنفد شبيبته» .

نعم ، إن الردينى والسوار يلتقيان ، إذ إنهما يبدآن معاً «وجودهما» من منبع واحد ، ولكنهما ينتهيان إلى أفقين متفارقين . إنهما ــ معاً ــ يبدآن «الخلق» من معدن واحد ، ثم يفترقان بعد ذلك فى دروب الحياة ، ليترامى الأول إلى الإصابة والأخطار ، ويشير إلى الحياة المهددة المضطربة ، ويُتقلد من أجل الفناء والموت ــ وإذا اتجه فى بعض الأحيان ، إلى صيانة الحياة وحفظها ، فإن سبيله فيها الفناء والموت أيضاً ؛ على حين يترامى الثانى إلى الرفاهة والأمان ، ويشير إلى الحياة المطمئنة الهادئة ، ويُتقلد من أجل المباهاة والمفاخرة والزينة والفرحة . ولكن الإسوار ــ بالرغم من ذلك ــ ضعيف رقيق ، تنطوى جدليته على انكساره هو ذاته ؛ على حين تنطوى جدلية الرمح «الردينى» الذى «لم تنفد شبيبته» على كسر الحياة ذاتها ؛ ولذلك كانت «الأسوار» للمرأة الخنساء حياة وفخراً وأملاً ، وكان الردينى خيبة ورزءاً ، وخطراً وموتاً : إن ما تخفى تحت طيات البرد من جدل محتوم ، وخطر مقدور ، قد تخلل الأسوار ، فأبدلها ، وأعاد صياغتها رمحاً ردينياً مقوماً فتياً قوياً ، لم تنفد شبيبته ؛ وما ذلك إلا من أجل أن يحسن الإصابة ، ويحسن القتلة .

ليكن «صخر ــ الردينى» شبيهاً بالرمح والأسوار معاً ، ممشوقاً فارها ، قويا فتيا ، لم تنقض شبيبته ، ولم يفنه الدهر ، ولم يحنه ولم ينحن له ، ولم تقعد به همته عن مكافحته ومنافحته ، فيسترخى جسده أو يترهل . نعم ؛ ليكن صخر كذلك . ولكنه ، فى كل الأحوال ، لن يخرج ، فى أفق هذا المقطع ، عن كونه أداة للموت والقتل ، ومحلاً للمباغتة وضياع الأمل ، وخيبة الرجاء والتوقع ، وأنه ينبع ــ فى هذا الأفق ــ من معانى الإصابة والفقد ، وترك الحياة والزهد ؛ تلك المعانى الكامنة فى الفعل الماضى المباغت الخطير : «فقد أصيب» ، وفى الصرخة الحادة الذاهلة التى تبعته وانبعثت منه : «فما للعيش أوطار» .

ولذلك كان «صخر ــ الردينى» قتيلاً صرعه الدهر ، وقاتلاً يصرع بواعث الحياة ومنابعها فى داخل الخنساء ؛ فيورثها اليأس والآلام ، والوحدة والحرمان ، كما صنع من قبل ، حين حال صخر إلى سبنتى ، وحال السبنتى بواً ، وفى نهاية المطاف حال ــ ها هنا ــ صخر البو السبنتى رمحاً ردينيا ، يئول إلى ما كان للسبنتى من قبل : «له سلاحان أنياب وأظفار» . أى أن الرمح الردينى فى حقيقته ابن للأنياب والأظفار ، يسير سيرتهما ، ويواصل ما كانا يصنعانه من إيلام وطعن وجرح ، وعبث بالناقة ــ الخنساء العجول المعذبة ، التى تحيا المسغبة وإن رتعت ، وتظل تحياها جائعة مضيعة ، وإن كان أخوها «مطعم القوم» شحماً عند مسغبهم .

وكما يترامى الردينى إلى السبنتى ، يئول أيضاً إلى البو والدهر وما يطويانه فى باطنهما وظاهرهما من جدلية الثنائية والتضاد ، والتداخل والالتباس ، والتحول والتغير ، والتبديد والتهديد ؛ ولذلك يسهم الردينى ــ من خلال هذا المقطع ــ فى تحقيق آثارهما ، وتكريس عدوانهما ، فيدع الخنساء يائسة ذاهلة ، غريبة طريدة ، فريدة وحيدة ، بعد أن كان صخر خالصاً لها ؛ كُلاً شاملاً تجد فيه تمامها وكمالها ؛ ويعود الردينى ــ مع الأسوار ــ ليطبع حياتها بالتمزق والانشطار ، والتوزع والانشقاق ، وإن انضوت مع القوم وتوحدت تحت لواء صخر «حمال الألوية» ، أو دخلت ــ من قبل ــ فى «النون والألف» من «والينا وسيدنا» ، وتجمعت فيهما .

وفى كل الأطوار ، أورثها «صخر» هيجاء بوية معضلة ، تتقلب فيها الذات والأعضاء ، والرؤى والمشاعر ، وتتداخل الأحوال والتوقعات . وفى كل الأحوال تترامى أطوار صخر وتحولاته وتتناهى فى أفق واحد ، يلاحق الخنساء بالعذابات والمفاجآت . ومن أقسى ما لاحقها على مدى الأبيات ، تلك الطعنة النجلاء التى رمتها بها المفارقة بين كون صخر سواراً ، وكونه ردينياً ، فى الوقت نفسه

ولقد تدافعت المفارقات ، وتراكمت وتزاحمت على الخنساء ؛ فكيف يكون لها ــ من بعد ــ فى العيش أوطار ؟
ولكن كما لا يدوم إيجاب ، فإن السلب أيضاً لا يدوم .

٣ - ٨ .

المقطع الثامن .

«هو ـ ضخم الدسيعة» .

٢٩ - جهم المحيا تضىء الليل صورته
آباؤه من طوال السمك أحرار

٣٠ - مورَّث المجد ميمون نقيبته
ضخم الدسيعة فى العزاء مغوار

٣١ - فرع لفرع كريم غير مؤتشب
جلد المريرة عند الجمع فخار

٣٢ - فى جوف لحد مقيم قد تضمنه
فى رمسه مقمطرات وأحجار

٣٣ - طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر
ضخم الدسيعة بالخيرات أمّار

٣٤ - ليبكه مقتر أفنى حريبته
دهر وحالفه بؤس وإقتار

٣٥ - ورفقة حار حاديهم بمهلكة
كأن ظلمتها فى الطخية القار

٣٦ - لا يمنع القوم إن سالوه خلعته
ولا يجاوزه بالليل مُرَّارُ !

٣ - ٨ - ١ .

لن يفهم هذا المقطع الغريب ، بتحولاته الحادة المتكررة وتناقضاته الحاكمة ، إلا بوصفه بنية كبرى تحوى فى داخلها بنىً أخرى أصغر ، هى فى حقيقتها ثلاثة مقاطع صغيرة (مقيطعات ، ولنرمز إليها بـ ( ا ) « تضىء الليل صورته » ، الأبيات ٢٩ - ٣١ ؛ و ( ب ) « طلق اليدين » ، البيتان ٣٢ ، و٣٣ ؛ و ( جـ ) « لا يمنع القوم» ، الأبيات ٣٤ - ٣٦ ) . ويقوم كل واحد من هذه المقاطع الصغيرة على علاقة تركيبية داخلية تنهض على التضاد بين مجموعتين أو نوعين من القوى : سالبة وموجبة ، بهذا الترتيب دائماً : سالب ثم موجب ؛ على حين يتجادل كل مقطعين متجاورين من خلال علاقة أخرى تقوم على التقابل بين الإيجاب والسلب ، بهذا الترتيب دائماً : موجب ثم سالب . وعلى هذا النحو يبدأ كل مقطع صغير (أو مقيطع) بسلب ، ولكنه لابد أن ينتهى بإيجاب ، ويتضح هذا كله فى التخطيط التالى :

| | البداية | الأبيات | النهاية |
|---|---|---|---|
| مقطع ( ا ) : | جهم ( - ) | ٢٩ - ٣١ ← | عند الجمع فخار ( + ) |
| مقطع (ب) : | فى جوف لحد ( - ) | ٣٢ - ٣٣ ← | بالخيرات أمار ( + ) |
| مقطع (جـ) : | ليبكه مقتر ( - ) | ٣٤ - ٣٦ ← | لا يجاوزه بالليل مرار ( + ) |



السلب والإيجاب فى بدايات المقاطع الصغيرة
ونهاياتها ، فى المقطع الكبير رقم « ٨ »

وهكذا تئول القصيدة فى نهايتها إلى الإيجاب بحكم نسق العلاقات فى هذا المقطع ذاته ، دون أن يكون هذا المآل مصادفة عشوائية ، أو أمراً خارجاً عن طبيعة «الخلقة» أو التكوين فى هذه القصيدة ذات التماسك والإحكام .

وبذلك كله يتسم هذا المقطع الأخير باحتداد التجادل والصراع بين السلب والإيجاب : بين وجوه صخر البو بعضها البعض ؛ وبين الدهر والموت من جهة ، وصخر والخنساء والإنسان من جهة ثانية . بل إن الوجود الشعرى فى هذا المقطع ليتذبذب ويهتز بعنف وعمق ، وينتقل انتقالات متوالية متدافعة ، على غير ما عهدنا فى سواه من المقاطع السابقة التى كانت أقل احتداداً وتفاعلاً وتحولاً ؛ فلقد تعاورته أحوال السلب والإيجاب ، وأخذ كل منها يكر على الآخر ، الذى سرعان ما يعاود الهجوم هو كذلك لينتزع لنفسه أرضاً جديدة ؛ وهكذا دواليك ، على غير ما عهدنا فى مقاطع صخر ، على وجه الخصوص .

ومن هنا تتكرر المفاصل والنقاط التى يلتقى فيها السلب والإيجاب أو يصطدمان ، وكذلك تتكرر النقاط التى يلتقى فيها السلب مع السلب ، أو الإيجاب مع الإيجاب ؛ من خلال العلاقات التالية :

١ - تتناظر مراكز السلب جميعها ، وتشكل منظومة واحدة من خلال الصيغة التالية : $١^١ = ١^٢ = ١^٣ = ١^٤ = ١^٥$ .

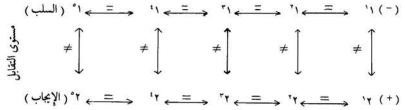
وتتناظر مراكز الإيجاب جميعها ، وتشكل منظومة واحدة من خلال الصيغة التالية : $٢^١ = ٢^٢ = ٢^٣ = ٢^٤ = ٢^٥$ .

وتتجادل المنظومتان من خلال الصيغة التالية :

( انظر الشكل على الصفحة التالية )

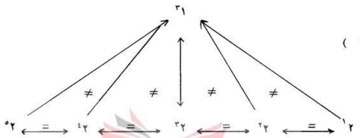
مستوى التناظر

( شكل ١ )




٢ - سوف نجد أن كل عنصر ، أو مركز ، فى أى من المنظومتين يدخل فى علاقة تقابل مع كل عناصر المنظومة الأخرى ، أو مراكزها ، بالكيفية التالية ولنأخذ ( ٣١ ) (على سبيل المثال) :

( شكل ٢ )




وهكذا مع سائر العناصر .



٣ - ومن جهة أخيرة فإننا إذا أخذنا قطاعاً من العلاقات بين المنظومتين تكونت لدينا الصيغة التالية ( إذا أخذنا القطاع الأول على سبيل المثال ) :

١١ تناظر ٢١ وكلاهما يقابل ١٢ و ٢٢

وهكذا ، إلى آخر المنظومتين .

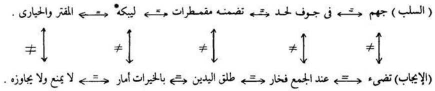
وبالمثل فإن :

١٢ تناظر ٢٢ وكلاهما يقابل ١١ و ٢١

وهكذا ، إلى آخر المنظومتين .

وبيان هذه العلاقات السابقة ــ كما تتحقق فى القصيدة ــ يتضح لنا كما يلى :

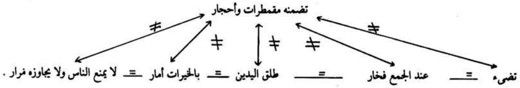
١ - تتجادل المنظومتان وفقاً للشكل التالى :




( وفقاً لشكل ١ )

* ينبغى أن نلاحظ أن أساس تحديد العلاقات وأساس الحكم على قيم السلب والإيجاب . . إلخ ، إنما هو المجال الدلالى والبنائى فى القصيدة ذاتها . فعلى سبيل المثال قد يكون البكاء فى قصيدة أخرى ذا قيمة إيجابية على عكس الحال ها هنا . ومن حيث العلاقات فإن الأمر نابع من القصيدة كذلك . وقد تكون العلاقات ذات طبيعة خاصة ؛ كأن يقوم بين طرفى العلاقة وسيط يؤدى إلى تحويل طبيعة العلاقة بينها ؛ ففى العلاقة بين «ليبكه» و «بالخيرات أمار» . . إلخ ، يقوم التناقض بينهما على أساس وجود وسيط بينهما هو «افتراض» موت صخر .

٢ - ويتجادل كل مركز من مراكز إحدى المنظومتين مع مراكز المنظومة الأخرى جميعاً ، ويتمثل ذلك كما يلى :




( وفقاً لشكل ٢ ) :

٣ - أما القطاع المأخوذ فى الحالة الثالثة ، فإنه يتجسد لنا ـ حين نستخرجه من القصيدة ـ فى الصورة التالية :

«جهم» ( - ) تتناظر مع «فى جوف لحد» ( - ) ، وكلاهما يقابل «تضىء» ( + ) و «عند الجمع فخار» ( + ) .

والقطاع التالى له يتمثل هكذا :

«فى جوف لحد» ( - ) تتناظر مع «تضمنه مقمطرات» ( - ) ، وكلاهما يقابل «عند الجمع فخار» ( + ) و «طلق اليدين» ( + ) .

وهكذا إلى آخر المنظومتين .

وبالمثل ، فإن :

«تضىء» ( + ) تتناظر مع «عند الجمع فخار» ( + ) ، وكلاهما يقابل «جهم» ( - ) و «فى جوف لحد» ( - ) .

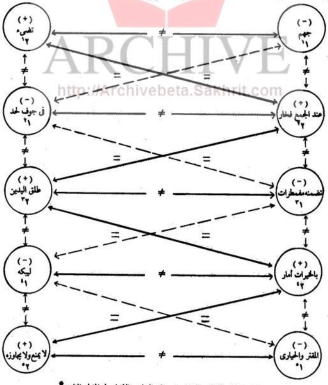
والقطاع التالى له يتمثل هكذا :

«عند الجمع فخار» ( + ) تتناظر مع «طلق اليدين» ( + ) ، وكلاهما يقابل «فى جوف لحد» ( - ) و «تضمنه مقمطرات وأحجار» ( - ) .

وهكذا إلى آخر المنظومتين .

غير أنه يمكننا أن نتبين تلك العلاقات فى مجموعها ، وأن نتبين النسق الذى يضمها معاً ، والذى تتحرك من خلاله مختلف القوى والعناصر وصراعاتها وتوافقاتها فى هذا المقطع كله ، بفضل الشكل التالى :






نسق علاقات التناظر والتقابل بين مراكز السلب والإيجاب فى المقطع الثامن *

* الخطوط المائلة (المتصلة الموجبة أو المتقطعة السالبة) تشير دائماً إلى علاقات التماثل والتساوى ، على حين تشير الخطوط الأفقية والرأسية إلى علاقات التناقض والتضاد .

وهكذا نشهد كيف تتحرك القوى فى هذه الدراما من خلال نسق نشط ممتد ، له نظامه المحكم المطرد ، الذى لا يتخلف على الإطلاق ؛ وكأن الخنساء قد أطلقت العنان فى هذا المقطع لآلياتٍ منظومة لغوية باطنية وثيقة الإحكام ، صارت تشكل التعبير اللغوى من خلال تركيب درامى ثابت يؤكد جدلية الحياة من جهة ، وإيجابية المصير الإنسانى من جهة ثانية ؛ إذ يئول كل جدل فيه إلى إيجاب ، وكل سلب إلى كمال .

وليس ذلك فى حقيقته سوى واحدة من المحاولات الأخيرة الناجحة التى تبذلها الخنساء من أجل نجاتها وتماسكها واستعادة ميلها إلى الحياة وحبها، ومن أجل إحياء صخر وتخليده ، وإبراز وجوده ضد الموت والعدم ، برغم الفناء والضياع . فكأنها تريد أن تقول لنا ــ من خلال البنية وعلاقاتها ، التى شكلت هيكل حدسها الصادق العميق ، الذى يلقى منا كل التصديق ــ «إن الإنسان مهما حل به من ضُرٍّ ، ومهما أصابه من فوت ، فهو الباقى برغم الموت ، وهو الكامل برغم النقص والسلب ؛ مادام قد عاش يصنع المجد ، ويبذل العطاء» . وهكذا لا يصير الرثاء ــ عند الخنساء ــ بكاء على الأموات بقدر ما يصبح أملاً وإحياءً ، وهذا ما نلقاه فى هذه القصيدة على الدوام .

٣ - ٨ - ٢ .

ولقد دأبت القصيدة ــ فيما قبل ــ على أن تنهى مقاطعها السابقة جميعاً بمظاهر السلب والنقص ، وإن خفى ذلك ثلاث مرات ، فى نهايات مقاطع صخر الثلاثة السابقة على وجه التحديد ، حيث كمن فى باطن إيجاب ظاهرى .

فقد كان ختام مقطع « هو ــ السبنتى» :

«مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة
له سلاحان أنياب وأظفار»

وكان ختام مقطع «هو ــ الكامل» :

«نحار راغية ، ملجاء طاغية
فكاك عانية ، للعظم جبار»

وكان ختام مقطع «هو ــ لا يمشى لريبة» :

«ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم
وفى الجدوب كريم الجد ميسار»

وفى كل هذه المواضع ، التى كان ظاهرها المنعة والعطاء والإيجاب ، كمن السلب والتبس مع الإيجاب (على ما سبق بيانه فى حينه ، وفقاً لقوانين التركيب فى القصيدة ) . وعلى حين كانت هذه المواضع الملتبسة مقتصرة ــ كما قلنا ــ على مقاطع صخر ؛ صخر ــ البو ذى الثنائية والازدواج ، كانت نهايات مقاطع الخنساء جميعها خالصة للسلب والنقص ، حتى إن بارقة الإيجاب الوحيدة ( فى نهاية مقطعها الثانى ( هى ــ العجول ) ) التى تمثلت فى ( إحلاء الدهر ) من قولها : « وللدهر إحلاء وإمرار » ، سرعان ما تتلاشى وتذوب ؛ إذ يبدو الإحلاء ــ فى سياق طويل من السلب ــ وحيداً نحيلاً باهتاً ، محاصراً بقوى الوجد والإمرار ، وصروف الدهر والفراق ؛ كما يبدو مغشى بآثار المضى والانقضاء ، كأنه ذكرى قد ذهبت وبعدت بلا أثر وبلا أمل فى عود ، فصارت تثير من مشاعر الفقد والحرمان أكثرمما تستعيد من مشاعر المتعة والإحلاء .

وعلى النقيض من ذلك كله ، نجد أن القصيدة ــ كما علمنا ــ قد وهبت نهايات المقاطع الصغيرة التى يتضمنها هذا المقطع الكبير الأخير فى القصيدة ( وهو الخاص بصخر ) ــ وهبتها سمات إيجابية خالصة ، بارزة ومهيمنة من خلال ذلك النسق المسيطر الذى شهدناه ؛ وذلك لكى تعالج القصيدة آثار غلبة السلب السالفة وتمحوها ، ولكى تنتهى ببنية هذا المقطع الثلاثية ذات المآلات الإيجابية ، ليكون ــ فى الوقت نفسه ــ ختاماً يجمل صراعات القصيدة ، ويلخصها ، ثم يعيد توجيهها ــ فى نهاية المطاف ، فى آخر المقطع ( جـ ) إلى مجال إيجابى عميق ، يقوم فيه التعبير اللغوى ، الذى ينهض لأول مرة خالصاً ــ أو يكاد ــ للجملة الفعلية ، بدور جوهرى يربط بين الواقع والتجارب ، والحلم والمثال ، فى رباط سرى باطنى يقوم بوصفه وسيطاً يعمل على حل تناقضات الوجود الإنسانى حلاً يرضى الإنسان ويكفيه ، ويمنعه ويحميه ، ويقيه من الضياع فى لا نهائية دراما الحياة بزمانيتها وجدلها .

٣ - ٨ - ٣ .

ولسوف نجد أن هذه المقاطع الثلاثة الصغيرة ، التى هى إجمال وتلخيص وختام وتحويل ، تقف جميعها نظيراً مشابهاً ــ بوجوه عدة ــ لكل مقاطع القصيدة السابقة : لمقاطع صخر الثلاثة من جهة ، ولمقاطع الخنساء الأربعة من جهة أخرى . إذ إن الإيجاب فى هذه المقاطع القصيرة نظير للإيجاب فى سائر مقاطع صخر السابقة ، والسلبَ فيها نظير للسلب فى مقاطع الخنساء جميعها ، دون أن يكون نظيراً للسلب فى مقاطع صخر . فكأنما قد جاء ما فيها من إيجاب تدعيماً لما سلف من من إيجاب اكتسبه صخر ، وجاء ما فيها من سلب تدعيماً لما سلف من سلب حل بالخنساء . ولكن الإيجاب الواقع فى نهاية المقطع الأخير ، فى آخر بيت من أبيات القصيدة ، قد جاء لكى يحل كل مشكلات صخر والخنساء كليهما ، بل مشكلات الجماعة والإنسان ــ بوجه عام ــ فى الوقت نفسه .

فمن جهة أولى ، نجد أن ما فى المقطع ( ا ) من إيجاب فى وجود صخر يناظر ما كان فى مقطعه الأول «هو ــ السبنتى» من إيجاب ؛ وكلاهما يدور حول مجد صخر وسيادته وعطائه ، وكلاهما يتفق أحدهما مع الآخر فى آليات التعبير الخاصة بمقاطع صخر ، على ما سبق بيانه ، من حيث غلبة الاسمية والصفات والمشتقات ، مع قلة الأفعال (فعل واحد فى المقطع ( ا ) هو «تضىء» ، وخمسة أفعال فى مقطع «هو ــ السبنتى» ؛ ثلاثة منها منسوبة لصخر ، واثنان لغيره) .
[ راجع جدول الأفعال ] .

وما فى المقطع ( ب ) من إيجاب يناظر ما فى المقطع الثانى لصخر «هو ــ الكامل» من إيجاب ؛ وكلاهما يدور حول إرادته الحرة المنطلقة بالأفعال بلا حدود ، وكلاهما يتخذ ــ كذلك ــ آليات التعبير نفسها التى يغلب عليها سيادة الجملة الاسمية وسيطرتها دون الفعلية (فعل واحد فى المقطع ( ب ) هو «تضمنه» ليس صخر فاعله ، وإن يكن

مفعوله ؛ وأربعة أفعال فى مقطع «هو ــ الكامل» ، جميعها منسوب لغير صخر) .

وما فى المقطع ( جـ ) من إيجاب يناظر ما فى المقطع الثالث لصخر «هو ــ لا يمشى لريبة» من إيجاب ، وكلاهما يدور حول عطاء صخر للقوم (والناس) ، ولياذهم به ، وثقتهم فيه ؛ وكلاهما نشا بالآخر كذلك فى آليات التعبير ، التى تقوم ــ خلافاً للمعتاد فى سائر مقاطع صخر ــ على الجمع بين الاسمية والفعلية والنفى جميعاً فى الوقت نفسه ، **وانفرد البيت الأخير فى كل منهما بالتخالف الواضح مع الآخر ، إذ جاء بيت (٢٦) الأخير فى مقطع « هو ــ لا يمشى لريبة » اسميا مثبتاً خالياً من الجمل الفعلية خلواً تاماً ، على حين جاء البيت الأخير من المقطع ( جـ ) رقم ( ٣٦ ) فعلياً منفياً خالياً من الجمل الاسمية خلواً تاماً . ( أما بيان الأفعال فيهما فهى كما يلى: سبعة أفعال كاملة فى المقطع ( جـ ) يقع صخر فاعلاً لأحدها « لا يمنع » ، ومفعولاً لاثنين منها «سالوه» ، و«لا يجاوزه» ، وأربعة منسوبة لغيره ؛ فى مقابل خمسة أفعال فى مقطع « هو ــ لا يمشى لريبة » ؛ يقع صخر فى اثنين منها فاعلاً ، ومفعولاً فى اثنين آخرين ، ويسند الأخير منها لغيره ) .**

ولنا أن نلاحظ الآن أن كل هذه التناظرات قد جاءت على حسب نسق متراتب منتظم ، بحيث كان المقطع ( ا ) يناظر مقطع صخر الأول ، والمقيطع ( ب ) يناظر مقطع صخر الثانى ، والمقيطع ( جـ ) يناظر مقطع صخر الثالث ، بلا تردد أو اختلال ؛ فكأنها ، فى كل حال ، القرار والجواب اللذين لا يتخلف أحدهما أو يغيب .

ومن جهة ثانية ، نجد أن ما فى المقطع ( ا ) من سلب يتعلق بصخر (وهو كلمة «جهم» فحسب) ، يناظر ما حل بالخنساء من سلب فى مقطعيها الثانى والثالث : «هى ــ العجول» و «هى ــ الساهرة» ؛ فجهامة صخر هى الوجه الذى بدا للخنساء الأم العجول ، التى يطاردها السبنتى ويرعبها ، ويحيرها البو ويربكها ؛ وكذلك فإن جهامة صخر كانت هى أيضاً الأفق المحيط بالخنساء الساهرة الموزعة بين احتمالات التوقع ، ومخاوف أيلولة المصير ، فى ليل مظلم غارت نجومه ، واكفر وجهه .

وما فى المقطع ( ب ) من سلب وموت أحاطا بصخر ، يناظر ما فى مقطعى الخنساء الثالث والرابع : «هى الساهرة» و «هى ــ ما لعيشها أوطار» من سلب ونعى وموت ، وصورة حزينة من صور العزوف عن الحياة التى يرف فى سمائها رمح رديني ، قاتل فتى .

وما فى المقطع ( جـ ) من سلب يدور حول البكاء والفقد والحيرة ، يناظر بكائيات الخنساء الحزينة ودموعها الغزيرة ، فى مقطعها الأول «هى ــ العبرى» ويستزيدها ويستكملها ، ويناظر كذلك ما كان فيه من مشاعر الحيرة والاضطراب الناجمين عما كان هناك ، فى بداية التجربة الشعرية وفى بداية تدفق الإبداع الشعرى ، من غموض فى الإدراك ، ونقص وعدم اكتمال ، وتذبذب وتوتر واضطراب .

وقد اتسم التراتب بين كل تلك التناظرات السلبية القائمة بين المقاطع الثلاثة الصغيرة ومقاطع الخنساء الأربعة بالتداخل وعدم الانتظام ، كما لاحظنا ، وذلك على النقيض مما كان بين هذه المقاطع **ومقاطع صخر ؛ فلا شىء فى عالم الخنساء يقر له قرار . ونلاحظ كذلك أن آليات التعبير السلبى الخاص بمقاطع الخنساء لا تلتقى خلال هذه التناظرات بدرجات موحدة ، ولا تتوافق أساليب سيطرتها عليها ، وحكمها للتعبير فيها .**

**وعلى الرغم من أن اتجاه التعبير إلى صيانة صخر من السلب قانون قائم على الدوام ، فإن آليات هذا القانون تتعرض لجدليات عميقة على مدى هذا المقطع الكبير الأخير ، وبخاصة فى المقطع الأخير الصغير (جـ)** الذى تسبقه تمهيدات حادة فى المقطع ( ب ) . ولذلك كله نجد أن السلب فى المقاطع الصغيرة ( ا ) ، و ( ب ) ، و ( جـ ) يمر بتحورات كيفية عدة ، فضلاً عن أنه يتفاوت ــ كمياً ــ بين القلة والكثرة ؛ بين القلة فى المقطع ( ا ) الذى يتركز السلب فيه فى جدليات الصيغة والدلالة فى «جهم» ، التى هى ــ على ما هى عليه من سلب ــ اسم وليست فعلاً ؛ والتوسط فى المقطع ( ب ) بما يتضمنه من أعماق مأساوية مفاجئة ؛ والإفراط فى المقطع ( جـ ) ، من حيث غلبة الجمل الفعلية وانتصار الدهر ، وتتابع أفعاله ، وانبساط نسجه وامتداده ؛ نسج التناقضات والمفارقات ، وتصاوير النقص والفقد .

ولكن كما يصاب السلب وآلياته بالتحولات سوف نجد أن الإيجاب ، هو أيضاً ، قد أصيب بالتحولات والتحورات ؛ ولذلك سوف يحمل البيت الأخير فى هذا المقطع ( جـ ) ، وهو كذلك البيت الأخير فى القصيدة كلها ، جدلاً إيجابياً حاسماً جديداً (كما سنشهد عند التحليل) .

وبهذه التناظرات بين السلب الكائن فى المقيطعات الثلاثة ، التى يتضمنها مقطع صخر الرابع الأخير ، ومقاطع الخنساء الأربعة جميعاً ، تكون الخنساء قد توحدت من خلال البنية مع أخيها صخر ، ونالت معه كل الآلام ، وجازت بجانبه كل الصراعات . وبذلك لا تكون الخنساء قد أخلت ــ كما أعلنت من قبل ــ ساحة العراك مع الدهر ، أو تركت صخراً يواجهه ويحاربه وحيداً ، بعد صرختها المضطربة الذاهلة : «فما للعيش أوطار» ، بل بقيت معه ــ فى صميم وجودها ، وباطن شعورها ــ متوفزة الإرادة ، متوقدة العزيمة ، تشرعها مجاهدة ومضحية متصدية . وقد ثوى ذلك كله فى قلب دوافعها الإبداعية ومولداتها النفسية ، وانطبع ، من ثم ، على البنية وآليات التعبير وجدلياتها ، دون أن يظهر فى المستوى السطحى أو البنية السطحية من التعبير ذاته ، التى اكتفت بظاهر من القول بدون كشف صراعاته ونزاعاته ، وبدون تبين جدلياته .

وبذلك يتضح أن قولها «فما للعيش أوطار» قد عمل على مستوى محدد من الدلالة ، ومستوى محدد من المعاناة والإبداع الشعريين ، دون أن يمتد أثره إلى مستوى أعمق من البنية ومن الإرادة الشعرية والنفسية لديها ؛ تلك الإرادة التى اتخذت فى هذا المقطع الثامن الأخير ، على وجه الخصوص ، صوراً فريدة بارزة ، لم يظهر مثلها فى القصيدة من قبل ، وسوف نلقاها فى حينها .

وإن وجهاً أصيلاً من وجوه الدراما والوجود الدرامى ليتجلى على الدوام كلما تجلت الإرادة الإنسانية ساعية إلى تأكيد ذاتها ، ومجاوزة أوضاعها ، برغم الضعف والهزائم . وإن هذا المقطع الأخير ليمتلىء ببوارق احتداد الإرادة الإنسانية التى تتجلى فى صور مختلفة أبرزها ــ فيما يتصل بسياقنا الحالى الخاص بالخنساء ــ فعل الأمر «ليبكه» الذى

يبسط سلطانه الجدلى على بيتين كاملين ينصاعان للأمر فيه . فيفيمان أفقاً واسعاً من الذكرى ، ومن التجارب التى تمتد فى المدى الواسع بين تجارب الحيرة والضلال ، وتجارب الفقر والبؤس والاقتار ، التى تعمل جميعها على استدعاء صخر واستحيائه ، وطلب عونه وعطائه ، واستحضاره ، من خلال الوجد والبكاء ، وبفضلها فى الوقت نفسه ، وندائه واستدعائه فى كل زمان تقع فيه هذه التجارب ، على نحو يجعل صخراً ــ مرة أخرى ــ سيداً للزمان وصاحباً لكل زمان (كما سنشهد فى البيت الأخير) .

٣ - ٨ - ٤ .

وفضلاً عن هذه التناظرات الدلالية العامة السابقة التى قامت بين مقيطعات المقطع الثامن الكبير وسائر مقاطع القصيدة ، نجد تناظرات أخرى مشابهة قائمة على التكرار ، وتأخذ ــ فى غالب الأحيان ــ طبيعة التكرار اللفظية المحددة المباشرة ؛ إذ تتكرر ألفاظ بعينها ، أو تتكرر ألفاظ تنتمى ، بصورة محددة ومباشرة كذلك ، إلى حقل دلالى واحد .

وتخضع هذه التناظرات ، هى أيضاً ، لذلك القانون الثابت السارى فى القصيدة على الدوام ؛ قانون تدعيم الإيجاب فى وجود صخر وتكريسه ، فى مقابل تأكيد السلب فى وجود الخنساء ؛ فداء لصخر ، ووقاية له وصيانة .

أما وجوه الإيجاب المتناظرة فى وجود صخر ، فإن بيانها كما يلى :

١ - «تضىء الليل صورته» ، بمقطع ( ا ) ، بيت رقم (٢٩) ؛ و«جميل المحيا» ، بمقطع صخر الثانى «هو ــ الكامل» ، بيت رقم (١٨) .

٢ - «ضخم الدسيعة» ، فى مقطع ( ا ) ، بيت رقم (٣٠) ؛ و«ضخم الدسيعة» ، فى مقطع ( ب ) من المقطع الثامن نفسه «هو ــ ضخم الدسيعة» ، بيت رقم (٣٣) .

٣ - «كريم» ، فى مقطع ( ا ) ، بيت (٣١) ؛ و«كريم» ، فى مقطع صخر الثالث «هو ــ لا يمشى لريبة» ، بيت رقم (٢٦) .

٤ - «جلد» ، فى مقطع ( ا ) ، بيت (٣١) ؛ و«جلد» ، فى مقطع صخر الثانى ، «هو ــ الكامل» ، بيت رقم (١٨) .

ونلاحظ أن هذه التناظرات الإيجابية تدور حول معانى الإضاءة ، وضخامة الدسيعة ، والكرم ، والجلد ؛ على هذا التوالى . كما نلاحظ أنها تجمع بين مقطعى ( ا ) ، و ( ب ) ، ومقطعى صخر الثانى والثالث دون مقطعه الأول «هو ــ السبنى» ؛ على حين يجمع واحد من هذه التناظرات بين المقطعين ( ا ) ، و ( ب ) فحسب ؛ أى أنه تناظر يخرج من داخل المقطع الثامن نفسه وينتهى فيه ، دون أن يتعداه إلى سائر القصيدة . ولنسم هذا التناظر (ضخم الدسيعة ــ ضخم الدسيعة) تناظراً «محليًّا» ، ولندع أمره ــ الآن ــ إلى حين قريب .

أما وجوه السلب اللفظية المتناظرة مع وجوهه فى وجود الخنساء ، فإنها تتمثل فيما يلى :

١ - التناظر بين معنى البكاء فى «ليبكه» من المقطع ( جـ ) ببيت رقم (٣٤) ، ومعانى البكاء الممتدة على مدى معظم المقطع الأول للخنساء «هى ــ العبرى» ؛ فى «ذرفت» بيت رقم (١) ؛ و «فيض يسيل على الخذين مدرار» ، ببيت رقم (٢) ؛ والفعل «تبكى» الذى تكرر فى الأبيات الثلاثة التالية (٣) و (٤) و (٥) ، وما تبع هذا الفعل من لوازمه البكائية .

٢ - التناظر بين «مقتر» ، و «إقتار» ، وكلاهما موجود فى المقطع ( جـ ) ، وكلاهما أيضاً موجود فى البيت رقم (٣٤) .

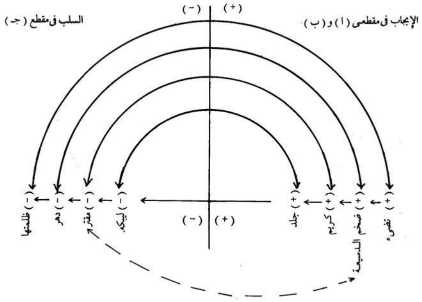
٣ - التناظر بين الدهر فى قولها «أفنى حريبته دهر» ، فى مقطع ( جـ ) ، بيت (٣٤) ، و «الدهر» الذى بسط سلطانه على القصيدة وبرز وجوده فى مقاطع الخنساء الثلاثة الأولى ست مرات : فى مقطع «هى ــ العبرى» ثلاث مرات ، وفى مقطع «هى ــ العجول» مرتين ، وفى مقطع «هى ــ الساهرة» مرة واحدة . (لم يرد اسم الدهر فى مقطعها : «هى ــ ما لعيشها أوطار») .

٤ - التناظر بين **الظلام** فى قولها «بمهلكة كأن ظلمتها فى الطخية القار» فى مقطع ( جـ ) بيت رقم (٣٥) ، والظلام فى قولها «فبت ساهرة . . . حتى أتى دون غور النجم أستار (من الظلام)» ، فى المقطع الثالث للخنساء «هى ــ الساهرة» ببيت رقم (٢٣) .

ونلاحظ أن هذه التناظرات السلبية تدور حول معانى البكاء ، والإقتار ، والدهر ، والظلمة ، على التوالى . كما نلاحظ أنها تجمع بين مقطع ( جـ ) فحسب من جهة ، (أى دون المقطعين ( ا ) و ( ب ) ، وذلك على النقيض مما حدث فى تناظرات صخر الإيجابية السابقة التى اقتصرت على المقطعين ( ا ) ، و ( ب ) دون المقطع ( جـ ) الأخير) ومقاطع الخنساء : الأول والثانى والثالث دون مقطعها الأخير «هى ــ ما لعيشها أوطار» من جهة أخرى ، وذلك أيضاً على النقيض مما حدث فى تناظرات صخر التى توزعت على مقطعيه الثانى والثالث دون مقطعه الأول «هو ــ السبنى» . ثم إننا نلاحظ أنه قد اجتمع فى المقطع ( جـ ) (بطبيعة الحال) طرفا واحدٍ من تناظرات الخنساء ، بل إنهما ، فوق ذلك ، يجتمعان فى بيت واحد من هذا المقطع ، هو البيت رقم (٣٤) ؛ وذلك هو التناظر «المحلى» الثانى ، وقد تمثل فى «مقتر ــ إقتار» . **( فى مقابل التناظر المحلى السابق الخاص بصخر )** .

وبذلك نجد فى كل مجموعة من المجموعتين ، اللتين يضم كل منهما أربعة تناظرات ، ثلاثة تناظرات متجاوبة فيما بين مقيطعات المقطع الثامن الأخير ، وسائر مقاطع القصيدة ؛ وتناظراً واحداً محليا يتجاوب طرفاه فى داخل نطاق مقيطعات المقطع الثامن نفسه ، فلا يجاوزانه إلى سائر مقاطع القصيدة . كما نجد أن مجموعة التناظرات الخاصة بصخر لم تمتد إلى مقطعه الأول «هو ــ السبنى» ، على حين نجد أن التناظرات الخاصة بالخنساء قد انحسرت عن مقطعها الأخير «هى ــ ما لعيشها أوطار» فلم تمسه . ولكل ذلك دلالته التى نلقاها فى حينها .

على أن هناك وجهاً لافتاً آخر من وجوه التقابل ذى الإحكام والاتساق بين مجموعتى التناظرات هاتين وكذلك بين أطراف كل مجموعة والأخرى ؛ وهو وجه يقوم على أساس نسق محكم يربط بين المجموعتين ووجودهما الخاص فى داخل هذا المقطع الثامن الأخير . ويتضح هذا النسق من الشكل التالى :




الشكل الأول لبيان العلاقة بين مجموعتى التناظرات اللفظية ومفرداتها
فى المقطع الثامن

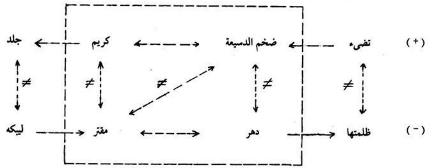


ومؤدى هذا أن إيجاب صخر فى مقطعى ( ا ) و ( ب ) يقابل السلب الكائن فى حياة الخنساء والقوم والوجود ، فى المقطع ( جـ ) . ومؤداه كذلك أن العلاقة بين مفردات المجموعتين تقوم على نسق منتظم من التقابل الذى يجمع كل صفة ونقيضها ، من خلال ذلك الترتيب الذى يجعل السلب الأول مقابلاً للإيجاب الأخير ، وهكذا دواليك إلى أن يجعل السلب الأخير مقابلاً للإيجاب الأول .

وبيان ذلك أن البكاء فى «ليبكه» يقابل التماسك وكف البكاء الكامنين فى «جلد» ؛ وأن الظلمة فى «ظلمتها» تقابل الضوء فى «تضىء» : وبالمثل فإن الدهر وما يعقبه من هلاك وفناء ، يقابل «الدسيعة» الضخمة ، وما تحمله (فى أفق القصيدة) من حياة وبقاء وخلود . وكذلك فإن الإقتار فى «مقتر» ، يقابل السعة والجدة فى «كريم» .

وتزداد هذه العلاقات جلاء ووضوحاً من خلال التخطيط التالى الذى سيهيىء لنا الآن أن نتحدث عن التناظرات المحلية :

( إيجاب المقطعين الصغيرين ( ا ) و ( ب ) )




( السلب فى المقطع الصغير ( جـ )
الشكل الثانى لبيان العلاقة بين مجموعتى التناظرات اللفظية ومفرداتها فى المقطع الثامن

إن التناظرين المحليين «ضخم الدسيعة» و «مقتر» يكوِّنان فيما بينهما هما كذلك ـ تقابلاً فريداً واضحاً لا يتكرر مثيله بين أى طرفين يخرجان عن التلاقى القائم على الترتيب الوارد فى الأبيات والمتبين لنا فى الشكلين .

ويقوم هذا التقابل بين «ضخم الدسيعة» و «مقتر» ليتساوق مع الإطار الدلالى الذى يجمع بين «ضخم الدسيعة» مع «كريم» فى مقابل «دهر» مع «مقتر» ، وليوحد بينها جميعاً فى هذا الإطار الذى يجمع بين هذه التناظرات الأربعة الداخلية دون التناظرات الأولى والأخيرة (انظر الشكل السابق) ، والذى يجعل ضخم الدسيعة كريماً ، والدهر مقتراً بخيلاً ؛ فكأنما هى العلاقات الداخلية الباطنية التى تدين بها الخنساء الدهر ، وتعلى صخراً عليه فى ميزان الخير والعطاء .

وهكذا نجد أن وجوه **الإيجاب** التى تشكل أطراف المجموعة المتناظرة فى وجود صخر فى المقطع الثامن تنطوى فى باطنها على علاج وجوه السلب فى المجموعة المقابلة فى وجود الدهر وصخر ذاته ، ووجود الخنساء والقوم (والناس أجمعين) ، فتكر عليها وتنفيها ، وتعادلها وتلغيها . وآية ذلك كله ، أن تلك الجدليات تصل جميعها إلى قرار متناغم جديد ، ومآل إيجابى فريد ، فى هذا البيت الفريد الذى يختم القصيدة :

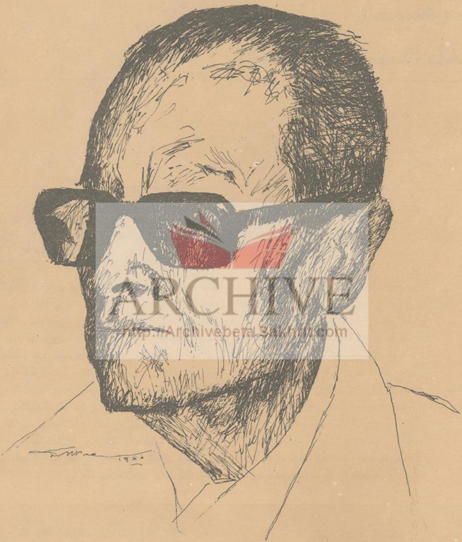
«لا يمنع الناس إن سالوه خلعته
ولا يجاوزه بالليل مرار»

حيث يزول البكاء ، ويتلاشى الدهر (كما ستتبين بعد) ، كما يتلاشى ما يصنعه فى حياة **« القوم »** من إقتار ، وتنجلى ظلمة الليل ، **الذى يستضىء بنور صخر ، فيهتدى فيه كل الحيارى المرار . وبذلك يكون البيت الأخير قد ولد من باطن تفاعلات عدة ، وبخاصة تفاعلات مجموعتى التناظرات الإيجابية والسلبية المذكورتين .**

وفى هذا السياق يتضح لنا السر فى أن هذه التناظرات اللفظية السابقة لم تترام إلى مقطعى «هو ــ السبنتى» و «هى ــ ما لعيشها أوطار» ولم تشملهما ، كما لاحظنا من قبل ، فى حين امتدت إلى كل ما سواهما من مقاطع القصيدة . إن ذلك ليرجع إلى أن سياق المقطعين يعمل بوجه حاد ضد الحياة وإرادة الحياة ؛ فالسبنتى الجرىء يهدر الحياة ، ويتجه نحو وجود مغاير لها ولقرارها وتناغمها ؛ والزهد فى الحياة والتخلى عنها الكامنان فى «هى ــ ما لعيشها أوطار» يعمل ضد المجاهدة الباطنية للخنساء للدفاع عن صخر ، والوقوف بجانبه ضد **الدهر ، لكى تنسج بالبنية نسجاً يؤيد أخاها ويخلده ويحييه ، برغم صروف الدهر ونسجه المضاد للحياة والأحياء ، الذى ظل يدور حول مركزه القديم المخيف« يسدى ونيار » ، وظل يسلك القصيدة وعناصرها وأبنيتها جميعاً ، إلى ما قبل لحظة الختام الحاسمة ، التى تتمثل فى البيت الأخير الذىكان صدى حتميا لعلاقات بنيوية ودلالية ممتدة وعميقة ، وثمرة طبيعية لتفاعلات جدلية ظاهرة وباطنة .**

لقد قالت الخنساء ذات مرة إن الدهر « (وحده) يسدى ونيار » ، ولكنها تقول له الآن ، بهذه التفاعلات وتلك العلاقات :
« لست وحدك أيها الدهر الذى ينسج الحياة والمصائر والوجود ! »*.

* تقتصر دراستنا للمقطع الثامن على وجوهه البنائية وعلاقاته التركيبية الدرامية مع القصيدة فى مجموعها ؛ ونرجىء الدراسة التفصيلية له إلى حين آخر .



محمد إسويرق

# ميــــرامـــار*
# أو جدل الســـرد والحـــوار

« وإن انطوى كل منا فى أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه ، ولكن تجىء أوقات يبزز فيها المزاج الثاوى فى الأعماق ليثير الغبار والتحديات » .
( الرواية ، ص ٢١ )

لقد أحدثت «ميرامار» بحق ، فى الواقع الأدبى العربى بصفة عامة ، وفى واقع الرواية العربية بصفة خاصة ، تحولاً جذرياً فى الإبداع الروائى . لقد حورت الأشكال وخلخلت البنيات الروائية ، سواء النجيبية منها أو غير النجيبية . إن الناقد ليحار حقاً فى اختيار المنهج النقدى الإجرائى لمقاربة «ميرامار» بوصفها علامة واضحة فى طريق الرواية العربية الطليعية . وبعد أن تبددت غيوم الحيرة ، استقر اختيارنا على الشعرية (Poétique) وعلى ما تقدمه لنا ــ بوصفها منهجاً نقدياً معاصراً ، يجنح إلى العلمية الممكنة ــ من أجهزة مفاهيمية ، وأدوات إجرائية ، ومصطلحات نقدية دقيقة ، تحدد بصورة أوضح علاقة الذات الناقدة بالموضوع المنقود ، وتدعو إلى الحوار الجدلى بينهما . لماذا الشعرية أيضاً ؟ لأننا لا نريد فهم النص الروائى فهماً محلقاً فى أجواء التجريد أولاً ؛ وثانياً لأن الشعرية لا تركز ــ رغبة فى تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية العلمية ــ على الحكاية بل على المحكى الذى يحملها فى طيه . وهذا لا يعنى ألبتة أنها تصدر ــ فى الممارسة النقدية ــ عن ثنائية المحكى والحكاية ، وإنما يعنى أنها تدرى ــ على النقيض من ذلك ــ أن المحكى هو الذى ينتج الحكاية . وهذه النظرة الموحدة مغايرة للأحادية التى تعتقد ــ فى رؤية ثنائية ــ أن الحكاية هى التى تنتج المحكى ؛ فتحليل المحكى هو تحليل للحكاية الضمنية بطريقة أبعد غوراً فى الضمنية . ينطلق هذا التحليل من بعد الرواية الجمالى ليستجلى أدبيتها وشعريتها وفق ممارسة النقاد الشعريين (Poéticiens) النقدية التى تتناول عناصر المحكى .

من هذه العناصر التى لها علاقة بالسرد متينة «المنظور السردى» أو «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» بمفهومها المتصل بالمحكى بصفته شكلاً لبنية ، لا بمفهومها المتصل بالحكاية ، الذى يشكل هدف دارسى إيديولوجيا النص الروائى ومؤولى مضامينه .

إن إبراز وجهة النظر بالمفهوم الإيديولوجى سيؤدى حتماً بالناقد إلى إعادة كتابة الرواية بكاملها ، أو يجره إلى مأزق التأويل الذاتى والشخصى النسبى ، وفى هذه الحال ستكون الحكاية طائرته فى ظلمة التأويل وضبابيته .

ويمكن أن يعقب ناقد شتراوسى* ، همه هو البحث عن البنية والدلالة ، بأنه من الممكن تناول «ميرامار» انطلاقاً من «بنيات بسيطة»** تتجلى فى العلائق المهيمنة فى الرواية ، والمحددة لثنائيات وجهة النظر والسلوك . غير أنه ــ فى هذه الحال ــ سيكون الناقد

* نجيب محفوظ : «ميرامار» دار القلم ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٧٤ ( ط : ١ ، ١٩٦٦ ، مكتبة مصر ) .

* نسبة إلى كلود ليفى ــ شتراوس .

** راجع جريماس «الدلالية البنيوية» . بوف ، باريس ، ١٩٨٦

البنيوى الدلالى فى مستوى القارىء الذكى الذى سيكتشف بسهولة فائقة عدم تطابق وجهة النظر والسلوك فى هذه الرواية الجديدة . سيعرف مثلاً أن «سرحان البحيرى» المدعى الثورة ، والعاشق الثروة ، لم تحظ «زهرة» (التجسيد المادى للثورة) التى أحبته بأية عناية لديه . سيدرك هذا القارىء ــ دون كبير صعوبة ــ أن الفعل الجنسى الداعر الأنانى والإجرامى اللا مسئول مع «زهرة» يفضح القول العاهر والذاتى الإجرامى اللا مسئول فى الثورة . سيعلم القارىء الفطن أن «زهرة» ثورة طبيعية ثابتة ومستمرة ، وأنها ستنمو وتتطور إذا وجدت التربة الخصبة ، كما سيستشف ذلك بسهولة من هذا الحوار الدال فى بساطته :

« - وأنت يا زهرة . . هل تحبين الثورة ؟

- ( . . . ) .

- إنها تحبها بالفطرة » . ( ص : ١٠٨ ) .

سيلاحظ هذا القارىء ــ بلا كبير عناء ــ أن «سرحان البحيرى» مجرد ممثل مسرحى يلعب دور الثائر على مسرح الحياة ، دون أن يكون ثائراً حقاً مثل «زهرة» ــ على الأقل ــ التى تعمل لتغيير وضعيتها الطبيعية ، وأنه يتقن بوعى حاد دور خيانة زهرة الثورة وثورة الزهرة ، كما يتضح ذلك من **اعترافه العفوى*** أو المجلوب عن نفسه وعن «منصور باهى» وعن الفتاة الفلاحة التى تمارس الثورة بالمفهوم الطبيعى ــ لا بالمفهوم النضالى الحزبى التنظيمى والإيديولوجى ــ بل تعيشها وتحياها وتعانيها من الداخل فى حدود وعى اللا ــ وعى الطبيعى والجسدى بلا قناع ، إذ يقول : «أدركتُ بالغريزة أننى ممثل الثورة الأول ، مع احتمال مشاركة منصور فى ذلك ( . . . ) ولمحت زهرة فقلت لنفسى إنها ممثلة الثورة الأولى ، وتذكرت كيف دعت لها أمامى مرة ، وكيف لفحنى صدق الدعاء وحماسه البرىء» . ( ص ١٦٦ ) . سيدرك القارىء اليقظ أيضاً أن «زهرة» بطل إشكالى يجسد الوعى الممكن ، فى حين **يشخص** «سرحان» الوعى الواقعى الخاطىء الغافل السرحان (صيغة المبالغة من سرح)) ، وأن «زهرة» مصباح ديوجينى ، يكشف ــ فى وضح النهار ــ حقيقة الخونة أمثال «سرحان» (الذئب) و «منصور» خائن الثورة وخائن أستاذه وصديقه الثائر الحقيقى والمناضل الشريف «فوزى» وزوجته «درية» ــ كما يظهر ذلك من اعترافه التلقائى هذا : «نظرت إلى وجه زهرة الشاحب ، ودموعها الجافة على الوجنتين ، ونظرتها الكسيرة الذابلة ، فخيل إلى أننى أنظر فى مرآة ( . . . ) أجل أنظر فى مرآة» . ( ص : ١٣٧ ) .

غير أننا ــ تلافيا لخطورة ركوب زورق التأويل المغامر والمتخبط فى موج النسبية المتلاطم ، والغامر فى يوم عاصف ــ سنبرز شعرية «ميرامار» اعتماداً على المنظور السردى» بوصفه عنصراً من عناصر السرد الأساسية ، ومقارنين السرد بالحوار فى صراعهما حول مساحة المحكى الروائى .

نتغيا من هذه الممارسة النقدية التى لا تعدو كونها محاولة ، إبراز جدل السردية والحوارية . ولكن ما دلالات هذين المصطلحين النقديين ؟

السردية من السرد ، أى الوظيفة التى يقوم بها السارد التقليدى والموضوعى . لكن مفهوم السردية قد اتسع وامتد ليشمل علاقة السارد التقليدى والموضوعى الحميمية بالمسرود له ، وبالشخصية الممثَّلة ، أو علاقة الشخصية الساردة بالمسرود له وبالشخصية الممثلة ، أو «المنظور السردى» والضمير الذى يتم به السرد ، سواء كانت الكتابة الروائية تقليدية أو جديدة .

أما الحوارية فهى من الحوار الذى يشكل المشهد (Scène) الروائى ، والذى يقدم لنا حوار شخصيتين أو عدة شخصيات . غير أن ميخائيل باختين يعطى لهذا المصطلح النقدى مفهوماً أوسع يجاوز ــ فى نبوغه الدلالى الثر ــ الحوار المشهدى ذا الوظائف المتعددة (التعرف ، الصراع ، الامتثال ، الرغبة ، فى كل الأزمنة . . . ) إلى **الحوار السردى أو السرد الحوارى** . وتتحقق فى السرد الحوارى أسلبة اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها ، وتبعاً لشفرة (Code) الكاتب الذى يتذكرها أو يسترجعها بعدما كان قد سمعها أو قرأها ، ثم يعيد كتابتها بأسلوبه المتميز الجديد ، أو ينسبها (يعطيها الشكل التعبيرى الأنسب) فى صورة أسلوبية بديعة : إنه يمزجها . وهذا المزج هو ما أسماه باختين «التهجين» (L'hybridisation) ــ وسماه جيرار جينيت التناص (L'intertextualité) الذى يتم بطرق متعددة :

١ - تقاطع نصوص متميزة مع نصوص أخرى ، كما هو الشأن فى «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم بحيث تتداخل مذكرات ميكيل أنجلو فى المقاطع السردية الروائية .

٢ - تداخل واضح بين عبارات تراثية وأخرى معاصرة ، أو بين أسلوب قديم وأسلوب حديث ، أو بين أسلوبى حضارتين مختلفتين أو أكثر . ويشيع هذا فى أعمال المحاكاة الساخرة (Parodie) .

٣ - تداخل خفى بين لغتين أو لغات .

٤ - تداخل دقيق وأسلبة خفية جداً إلى حد حسبانها من صنع الكاتب ، حيث يصعب رد كل لغة أو كل لفظ إلى مصدره الأصلى . والبحث فى هذا النوع بحث سيزيفى .

من وظائف هذه الأسلبة الأخيرة الأدبية التجديد ، والتأثير ، والإمتاع عن طريق تلوين الأساليب وتنويعها .

لقد تطورت الحوارية على يد هذا الفيلسوف الناقد إلى أن أصبحت اتجاهاً أدبياً فى الكتابة الروائية . ومن مبادىء هذا الاتجاه ــ على حسب استنتاجاتنا :

( أ ) دعوة السارد التقليدى والموضوعى إلى نفى الذات وربط علاقة أسرية متينة ، وصلة إنسانية حقيقية ، بالشخصيات ، حتى يتسنى لها الكلام والإفصاح عما فى ذاتها بذاتها ، وقول رأيها ، والكشف عن وجهة نظرها المحترمة ، لا عن طريق الحوار المشهدى فحسب ، بل عن طريق السرد الحوارى أو السرد المتداخل بخطاب أو مخاطبة الغير أو الذات أو بالمناجاة الحوارية بحيث تتعدد الضمائر وتتنوع .

(ب) الكشف المباشر ــ دون وساطة السارد التقليدى والموضوعى ــ عن ذاتية (وموضوعية) الشخصيات الممثلة فى رؤيتها لذاتها ولبقية الشخصيات وللأشياء . وهذا هو المبدأ الذى يعد أفق الرواية البعيد ، الذى إن بلغته صارت الجنس الأدبى المتميز .

* التأكيد عبر المقال من عندنا .

(جـ) محاولة السارد التقليدى والموضوعى اتخاذ مسافة من الشخصية بعد تكليفها بل تشريفها بمهمة السرد المتفقة مع رغبتها فيه . وعندما تغدو شخصية ما ساردة يجب عليها أن تتخذ كذلك مسافة من المسرود له ، كالتى اتخذها منه السارد التقليدى الموضوعى عندما ابتعد عنها تلك المسافة . وفى هذه الحال ، ينحدر السارد والمسرود له ــ بدرجات متفاوتة بينهما ــ إلى السرد فى درجة الصفر المحالة . لماذا هى محالة ؟ لأن الوجود الحتمى لأدنى عبارة سردية فى الرواية يتضمن وجود سارد أو شخصية ساردة ومسرود له .

(د) رفض الشخصيات الساردة والممثلة للسارد دون المسرود له .

(هـ) استمرارية علاقة الشخصيات بالمسرود له برغم غياب السارد .

(و) تعددية أصوات الشخصيات (أو أصوات الأشياء ــ الشخصيات فى الروايات الفضائية مثلاً) لتسمو «الحوارية» على «السردية» .

إن الكتابة أصلاً حوارية ، إلا أنها ــ فى الملحمة ــ يطغى الراوى على المستمع . أما فى الرواية فالحوار مفتوح بين الكاتب والقارىء الواقعيين ، لا عندما يفرغ الكاتب الواقعى من كتابة روايته وتنشر وتوزع ، بل حينما يشرع القارىء الواقعى فى قراءتها . غير أن «الشعرية» تعد وجود كل من القارىء والكاتب الواقعيين وجوداً مادياً حياً خارجاً عن الخطاب الروائى الذى فيه يدور ــ بالمقابل ــ الحوار بين السارد (Le narrateur) والمسرود له (Le narrataire) الخياليين . وقد كانت علامات هذا الحوار جد واضحة فى الخطاب الروائى التقليدى ؛ أما فى الخطاب الحديث والمعاصر ، الذى صار الحوار فيه يدور بين الشخصية الساردة والمسرود له ، فلقد أضحت علامات هذا الحوار أقل وأشد خفاء ، أى أضحت ضمنية .

وإذا كان المسرود له يحظى قديماً بالتقدير والاحترام الأسرويين الإنسانيين من لدن السارد التقليدى دون الشخصية ، إلى مستوى تبعثه فيه هذه العواطف الحارة إلى الاعتراف بها بعبارة دالة على تلك العواطف مثل قوله : « صديقى . . . » ، « عزيزى القارىء . . . » ، « ستجدون . . . » ، فلقد صارت الشخصية تحظى اليوم بالتقدير والاحترام نفسيهما . ومن علامات هذا التقدير والاحترام :

١ - الفعل دون القول لأنه شرفها بالسرد .

٢ - جنوحه (دون المسرود له ، الذى تكن له الشخصية الساردة العواطف نفسها) نحو السرد فى درجة الصفر السراب .

وستبلغ «الحوارية» مستقبلاً مستوى كبيراً من الشفافية والتألق عندما يقترب المسرود له أيضاً من السرد فى درجة الصفر ، ويوم تنزل الشخصية الساردة درجات عن كونها محوراً لتوجيه المسرود له ، كى يتاح لها التحاور المباشر مع الذات ، أو مع بقية الشخصيات الممثلة ، أو مع أشياء ، أو مع الجميع أو اللا أحد . سيتمخض ذلك عما أسماه باختين تعددية الأصوات (Polyphonie)* .

لقد جعل ضياء الشرقاوى «ميرامار» ضمن الروايات الصوتية»[1] ، وأشارت يمنى العيد إلى تعددية الأصوات فى هذه الرواية الجديدة . غير أننا نختلف مع وجهة نظر الناقدة ، التى اتخذتها ذريعة لاستبدال مصطلح «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «المنظور السردى» بـ «الموقع» بمفهومه الإيديولوجى ، إذ قالت : «لئن كان عملى قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوى ، وحاول فى حدود قدرته ، إظهار دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوى ونمط البنية التى بها يقول ، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجى بقراءة الفنى ، وذلك عن طريق البحث فى علاقة الراوى بما يروى وبمن يروى ، وفى ما يستخدمه الراوى من تقنيات تساعده على تحقيق روايته ، أى على إقامة تركيب لغوى فنى .

ليس استخدام الفنى عملاً بريئاً ، ومن ثم ليس الفنى عملاً أثيرياً ، صافياً ، أو منزهاً ، بل هو نشاط بشرى ، يعبر ويقول ، من حيث هو كذلك إيديولوجى ، للقائل موقع فيه»[2] .

وإذا أردنا تحليل قولة الناقدة تحليلاً إيديولوجياً فإننا نجد أن كل الصفات التى أسندتها إلى العمل الفنى تدل على أحكام قيمية معيارية . ولسنا ننكر وجهة نظرها هذه بصفة مطلقة ، ولا ننكر إجرائية المنهج الإيديولوجى فى النقد المعتمد على الدلالية والإشارية أو السيميائية ، ولكننا لاحظنا ــ فى واقع النقد العربى ــ غلبة هذا المنهج بنقصانه ونقائصه على التحليل القائم على أساس من الشعرية . وفى هذا الصدد نسوق وجهة نظر أخرى ليمنى العيد تؤكد ما نذهب إليه ، لما تزخر به وجهة نظرها من مصطلحات اجتماعية ، برغم اعترافها الصريح بأنها تقرأ الإيديولوجى بقراءة الفنى ، إذ قالت : «إن القول السردى يكتسب فنيته بديمقراطيته ، أى بانفتاح موقع الراوى على أصوات الشخصيات ، بما فيها صوت السامع الضمنى ، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة ؛ وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسى عميق ، قوامه حرية النطق والتعبير»[3] .

وإننا لنؤجل توظيف المنهج الإيديولوجى إلى أن نمارسه على عمل آخر ، لنضيف الآن إلى نقد يمنى العيد «الفنى» إضافات نعدها ذات أهمية قصوى ومتمحورة حول مكونات أخرى للخطاب الروائى ، تظهر بشكل جلى كيف يعمل نص «ميرامار» الروائى .

لقد حققت هذه الرواية حقاً فى مجال الإبداع الروائى المفتوح دوماً على الجديد نقلة نوعية فى الحوارية التى يميل فيها السرد نحو درجة الصفر الخيالية . هذا هو ما يدفعنا إلى حسبان «ميرامار» قمة الحداثة فى إبداع أشكال روائية جديدة . ما معالم هذه الحداثة ؟ إنها :

١ - غياب السارد ذى «الرؤية من وراء» .

٢ - غياب السارد ذى «الرؤية مع» .

٣ - غياب السارد التقليدى والموضوعى ذى «الرؤية من الخارج» ، التى تتضمن فى الآن ذاته ــ على حسب وجهة نظر الناقد الفرنسى Jaap Lintvelt ــ «الرؤية من وراء» ، التى تقابل فى الوقت نفسه «الرؤية من الداخل» التى هى «الرؤية مع» .

٤ - وجود أربع شخصيات ساردة ؛ وقد أشارت يمنى العيد إلى ذلك .

* يستعمل هذا المصطلح الموسيقى فى أصله بالمعنى المجازى (صوت الشخصية أو صوت الشىء ــ الشخصية) .

٥ - انتماء الرواية إلى الصنف السردى الداخل ـ حكاية (إذا نحن استخدمنا مصطلحات جاب لانتفيلت النقدية) المقابل للصنف السردى الخارج ـ حكاية .

لنميز أولاً بين صنفى السرد الداخل ـ حكاية الإعدادى والممثل :

( أ ) الصنف السردى الإعدادى (Auctoriel): يكون فيه إدراك الشخصية الساردة الخارجي والداخلي واسعين . وتقدم الشخصية الساردة فى هذه الحال مجملاً عن الأحداث وعن الشخصيات الممثلة وعن خطاباتها بلغتها الخاصة . وبإمكانها أن تقوم أيضاً باسترجاعات واستباقات ممكنة . لكن من المحال فيها الوجود فى كل مكان ، ومعرفة كل شىء . أما فى ما يتعلق بقانونها السردى الأساسى وضميرها النحوى ، فإنها داخل ـ حكاية ، سرد بضمير الأنا (و/أو النحن) . وفى ما يتصل بدرجة إدخال خطابات الممثلين ، فإنها تسَرْدن (Narrativise) خطابها الداخلى وخطاب الشخصية الممثلة الخارجي(٤) . ويمثل هذا النوع السردى رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ ، ففى هذه الرواية هناك شخصية ساردة تهيىء السرد وتروى عن أحداث وشخصيات بضمير الأنا/النحن ، وتجلب أقوال الشخصيات الممثلة إلى حد يتموقع فيه السرد داخل الحوار بشكل بارز جداً ، وتنقل الحوار والحركات المصاحبة له ، وتتحدث بالمناجاة الحوارية التلقائية أو المجلوبة ( قلت لنفسى . . . ) ، وتكف عن السرد ليبدأ الحوار المشهدى المتعدد الأصوات ، وتسَرْدن أحياناً بعض أقوال الشخصيات . كادت «الكرنك» تتعدى المتحقق فى الحوارية وتسمو إلى ما بلغته «ميرامار» فى مجال الحوارية لو لم توجد شخصية ساردة بلا اسم ، طغى صوتها على أصوات الشخصيات الممثلة الأربع ، التى تحمل فصول الرواية الأربعة أسماء هذه الشخصيات عنواناً لها : قرنفلة ـ إسماعيل الشيخ ـ زينب دياب ـ خالد صفوان . غير أن هذه الشخصيات لم تبلغ درجة الشخصيات الرواة التى بلغتها شخصيات «ميرامار» الأربع .

(ب) الصنف السردى الممثل (Actoriel): يكون فيه إدراك الشخصية الساردة الداخل والخارجي محدودين . تقدم كذلك هذه الشخصية مشاهد الأحداث وخطابات الشخصيات الممثلة بلغتها . وإذا نحن حاولنا معرفة كيفية إدخالها خطابات الشخصيات الممثلة ، فسنلاحظ أنها تدخل خطابات الممثلين الخارجية كلما استطاعت التقاطها ، وتجلبها إلى المسرود له بالأسلوب المباشر ، أى بالمناجاة ومخاطبة الذات عن ذاتها أو عن الممثلين ، أو تنقلها إليه بالأسلوب غير المباشر ، أى بالمناجاة ومخاطبة الذات كذلك . إنها تروى بضمير الأنا (أو الأنت أو الهو اللذين يعنيان الأنا)(٥) . هذا هو الصنف السردى لـ «ميرامار» . غير أن هذه الرواية رسمت أربع شخصيات ساردة ، تروى وتحاور تارة ، وتمثل ويروى عنها وتحاور تارة أخرى . وقد كادت «قلب الليل» تتخطى الشكل الروائى لـ «الكرنك» بشكلها الذى يتأسس على الحوار المشهدى ؛ إذ تتحاور شخصيتان ولكن تلعب الأولى دور السرد بما هو محور لتوجيه القارىء موجز جداً ، وتكتفى بطرح الأسئلة على الثانية التى تروى قصتها ، التى تشكل النسيج الحكائى للرواية بسرده وحواره . وتعد «قلب الليل» رواية حوارية ؛ إذ تقتضى الحوارية تعددية الشخصيات المتكلمة والمتحاورة ـ بصفتها أيضاً شخصيات ممثلة ـ مع الشخصيات الممثلة الباقية ، وتخاطب ذاتها وتناجيها بحيث تكثر الضمائر وتتنوع ، وتتلون تبعاً لذلك الخطابات وأساليبها ، كما فى رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفانى .

٦ - إن الشخصيات فى «ميرامار» ساردة وممثلة . لكن عدد الشخوص الرواة لا يجاوز الأربعة . إن درجة التمثيل تنزل حيناً تكون الشخصية ساردة ، وترتفع حيناً تكون ممثلة ومسروداً عنها فى هذه الرواية وبما أن السرد والتمثيل يقعان فيها بالتناوب، فإننا نستخلص أن فى «ميرامار» تعادلا نسبياً بين السرد والحوار . ويجب التذكير فى هذا الصدد بأن التمثيل لا يعنى الحوار أو السرد ، وإن كان يمكن أن يعنيهما معاً . ونستخلص أيضاً أن الرؤية واقعية : كل شخصية ترى (بدلالات الفعل الثلاث : الرؤية ـ الرأى ـ الرؤيا) . وتروى وتشارك فى الأحداث نفسها التى تشارك فيها الشخصيات ، أو تسمع فقط عن وقائع أخرى وقعت لشخصيات لها بها علاقة ما عن طريق شخصية أخرى ساردة أو ممثلة لم يتيسر لها أن ترقى إلى مستوى الراوية . إن وحدة الوقائع واختلافها يحفظ للرواية تماسك عناصر بنية شكلها . لكننا نتساءل : لماذا أفرد فصلان لصوت «عامر وجدى» ؟ ألم يكن صوت «زهرة» أجدر بالفعل الأخير بدل «عامر» الذى كان يحاورها فيه ؟ لو فعل الكاتب لخالف ـ على مستوى الكتابة بوصفها واجهة من واجهات معرفة الحياة وتغييرها ، وفعلاً مفارقاً للافعل ـ عمل «سرحان» مثلاً المؤجل للحياة والمستعجل للموت ، ولأصغينا إلى صوت الحزن ونشيد الألم الشعرى الأليم ، ولأصبح فى الرواية خمسة أصوات على الأقل بدل أربعة . لقد أفرد فصل لـ «إميليا» دون «لمى» ودون «فالح» فى «السفينة» (١٩٦٩) لجبرا إبراهيم جبرا ، غير أن تبادل «عصام السلمان» و «وديع عساف» تسعة فصول بحيث شغل «عصام» الفاتح للسرد خمسة فصول وشغل «وديع» المغلق للسرد أربعة ، جعل «السفينة» ، ذات الفصول العشرة تقتصر على ثلاثة أصوات فقط . ومن علامات استحضار الشخصيات الساردة للمسرود له :

( أ ) طول سرد الشخصية الراوية لاسترجاعها الماضى القريب والبعيد لتفجير الحاضر .

(ب) استبدادها بالكلمة فى الحوار بحيث يشغل الصوت الواحد فقرات .

(جـ) تداخل السرد بالحوار ( قال . . قلت . . . ) ، أو بهذيان ، أو يتخذ السرد شكل مذكرات . ومهما يكن الأمر فهناك أوجه شبه واختلاف بين جمالية «ميرامار» وجمالية «السفينة» .

*

لقد لاحظت يمنى العيد انفراد «عامر وجدى» بأول وآخر فصل من «ميرامار» وحرمان أصوات أخرى منه . إلا أنه لا ينبغى أن تفوتنا هنا مساهمة أخرى فى النقد الحوارى حول التناقض الذى وقعت فيه الناقدة لما حاولت جعل ـ تحت هاجس التأويل الذى يتعذر إثباته لمفارقته البارزة ـ «عامر وجدى» هو كاتب الرواية الممكن بقولها الاحتمالى هذا : « «ميرامار» محكومة ، على تعدد الرواة فيها ، بموقع الكاتب الراوى ، موقع عامر وجدى الذى يبدو صاحب دور مميز بين الرواة الباقين فى الرواية ( . . . ) أضف أن «عامر وجدى» هو فى الرواية صحفى ، أى هو من يكتب ، أى من يمكنه أن يروى كتابة»(٦) . ولقد أكدت ذلك بقولها : «إنه الراوى ـ الكاتب»(٧) . وتتجلى مفارقة

التأويل الذى يسنده الخيال على هذا الشكل الذى سنعمل على توضيحه بطريقة حوارية : بإمكان كل صحفى ــ فى الحياة الواقعية ــ أن يكتب رواية . ما أكثر الصحافيين الذين كتبوا روايات : غير أنه إذا كان الصحفى شخصية روائية ، انهار صرح الاحتمال والتأكيد معاً ؛ لأن هذه الشخصية الروائية لن تكتب أبداً حتى وإن كانت ــ داخل الرواية ــ كاتبة رواية . وحكاية «ميرامار» لا تختلف ــ فى موضوع الكتابة ــ عن حكاية «ثرثرة فوق النيل» . فالحكايتان تسخران معاً من شخصياتها التى لا تكتب ، عبرة للأشخاص الذين يدعون ــ فى الواقع خارج الرواية ــ المعرفة والكتابة ولا يكتبون . ولا يرتبط ما هو تخييلى سوى بما هو كذلك . إن تخييل الكاتب ينتج نسقاً لغوياً يثير فى ذهن القارىء تخييلاً يؤثر فيه . وهذا التخييل الذى يقدمه الكاتب فى نسق ، وبلغة منضدة ، لا يمكن أن يصير واقعاً ؛ إذ إن ملامح المفاهيم التى يعبر عنها لا توجد إلا فى تصور القارىء.ولعل منهج الدلالية الإيديولوجى هو الذى جعل الناقدة تنزلق من الدال إلى المدلول ؛ من الاسم إلى المفهوم ، ومن المفهوم إلى المرجع الطبيعى المادى . وإذا شئنا الدقة فإن «عامر وجدى» شخصية من حبر ، وكلمات فى نسق لغوى روائى ، تتحدد دلالتها ببقية الكلمات فيه . ألم تقل الناقدة بحق : «أربعة رواة يختبىء الكاتب خلفهم تباعاً ؛ يتنقل من واحد إلى آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد ، أو ما يمكن أن يقوله ، حين يرى ما لا يراه غيره . ويروى الواحد من هؤلاء الرواة فيكون الآخرون موضع المروى عنهم : شخصيات مثل الشخصيات الأخرى فى الرواية»[8] . إن «عامر وجدى» شخصية ساردة ، تستقل بروٴيتها كبقية الشخصيات الساردة . ولقد سبق أن قلنا إن هذه الرؤية ليست «رؤية من الخارج» ، ولا «رؤية من وراء» ، ولا «رؤية من أمام» ، ولا «رؤية مع» ، أى «من الداخل» ؛ إذ لا يمكن أن تحضر هذه الرؤيات أو إحداها فى غياب السارد التقليدى الموضوعى صاحبها الشرعى . وليست كذلك رؤية السارد المختبىء أو المختفى أو الموجود فوق ؛ لأن هذه الصفات صفات إلٰهية كذلك ، أوليمبية ، حيادية ، مثلما نجد فى الصنف السردى الخارج ــ حكاية . إنها رؤيات شخصيات ساردة . ويمكن أن نصطلح عليها بـ «الرؤية من بين» (بالنسبة للشخصية الساردة) الرؤيات الأخرى داخل ــ حكاية الرواية أو فقط «رؤيات» ، أو «اللا رؤية» بالنسبة للسارد الوسيط .

لقد اضمحل فى «ميرامار» السارد ذو المعرفة المطلقة ، الذى كان يلعب دور الوسيط بين المسرود له والشخصية الممثلة . وهو لم يعد ينوب عن هذه الأخيرة مادامت لم تنتدبه ، ولم تنتخبه بمحض إرادتها ، ودون إيعاز ، ولاسيما على مائدة الحوار أو إذا خلت إلى نفسها . إنها اليوم ترفض كل وساطة أو وصاية . وبما أنها ترغب فى التعبير الحر المباشر عن آرائها ومشاعرها ، فإن الصفات العتيقة التى اشتهر بها السارد التقليدى الموضوعى مثل «العالم بكل شىء» ، و «الحاضر فى كل مكان» و «الناقل والجالب والمعبر عن كل وجهة نظر» ، قد تلاشت من الروايات الحوارية التى يسود فيها الجو الأخوى والإنسانى الجديد ؛ ففى هذه الروايات تقدر الشخصية وتحترم وجهات نظرها بعد رغبتها فى التعبير . ولم يعد هذا السارد يعرف عنها السر والنجوى ، مادامت تعلن ما كانت تخفيه . لقد التزم بالصمت أمامها ، وتنازل عن وظيفته فى السرد . تنازل عن سرْدَنة الاعتراف التلقائى ، وعن جلبه ونقله للمسرود له ، بعد تغييب ذوات الشخصيات الممثلة الراغبة فى الإعراب عما يجيش بصدرها ، وفى الجهر الهامس والهمس الجاهر بآرائها . لقد تخلى ــ سواء روى بضمير الهو أو بضمير الأنا ، وسواء كان خارج ــ حكاية أو داخل ــ حكاية ــ تخلى عن صوته الأحادى اللا حوارى واللا يناقش (لرؤيته الثنائية) ، والمطفىء لنور الحوار الجدلى . لقد اندثرت سلطته الأبوية على الشخصيات الممثلة ، وحل محلها حنان الأمومة . وبعبارة أوضح ، أصبح الأب العاقل يعاملها بعطف الأم ، وأصبحت الأم العاطفة تعاملها بعقل الأب . لقد تحطم صرح الثنائية بين الأب والأم ، والعقل والعاطفة ، فى وحدة جدلية .

فى غياب السارد التقليدى الموضوعى ، لم يعد هناك ما يدعو يمنى العيد إلى الاستدلال على العجز الإنسانى بأقوال شخصيات «ميرامار» مثل : «لم أر أكثر مما رأيت إلا القليل»[9] ويمكن أن نضيف بالطريقة نفسها «لا يمكن أن نلاحظ كل شىء» ( ص : ٥٠ ) ، بما أننا ندرك ــ بوصفنا بشراً ــ نقصنا وعدم قدرتنا على أن نرى (بدلالات الفعل الثلاث) ، ونسمع ، ونلمس ، ونشم ، ونذوق كل شىء أو أن نشعر به . إذا كانت جدلية العجز والقدرة هى حقيقة الإنسان الواقعية ، فإن «ميرامار» قد حققت طفرة كبيرة فى مجال الواقعية الروائية ، لإمساكها بثلاثة أبعاد واقعية جديدة :

(أ) الإلقاء المباشر بالقارىء الواقعى فى خضم الحياة الروائية المتموج .

(ب) الرصد الأعمق للفردية والذاتية والكينونة النسبية للإنسان وطبيعته الشخصية* .

(جـ) لم تعد الحاجة ماسة إلى تدخل السارد التقليدى والموضوعى الوسيط بين المسرود له والشخصية الممثلة لوجود ــ فى وعى معظم الشخصيات الممثلة وفى أقوالها ــ وسيط ينطق نيابة عنها فى منطوقها اللا واعى . ليست هى التى تقول بمحض وعيها وبعد اختيار ، ومراجعة ، وغربلة ، ونقد ما ينبغى قوله بعد التفكير فيه بوعى ويقظة ، وبعد الإحساس به بقوة . من يتكلم فيها ؟ من يتحدث بداخلها ؟ من يتموقع فى سريتها الصميمية وسريرتها الحميمية ؟ كيف تميز ــ فى نطقها ــ بين قولها وقول الوسيط فيها ، لانصهار القولين وذوبان أحدهما فى الآخر ؟ فلئن كان نجيب محفوظ قد لمس الوسيط الداخلى وأبرزه فى تساؤلات «منصور باهى» ، العفوية وفى اعتراضه التلقائى فى مخاطبة الذات أو فى مناجاتها الحوارية بقوله : «ماذا قلت ؟ وكيف قلته . . ولم ؟ أيوجد شخص يتخذ منى وسيطاً كلما شاء هواه ؟ وكيف يمكن أن أضع حداً لذلك ؟» ( ص : ١٤٠ ) ؛ ولئن كان لهذه التساؤلات نسقها الروائى التخييلى ، إنها تعبر عن حقيقة واقعية وإن رينى جيرار (René Girard) ليؤكد ذلك فى تعليله الفلسفى العميق لروائع روائية غربية . وتتلخص فلسفة هذا الناقد الفيلسوف فى أن **الوسيط هو خطاب شخص حاضر أو غائب يمكن أن يساعد الذات على تحقيق رغبتها فتبلغ موضوع هذه الرغبة أو يمنعها فتحرم منه** . وهو الذى يحدد اختيارها وسلوكها[10] . ألا يعد هذا كشفاً جديداً لحنايا الذات الخصوصية ؟ أليس استقصاء طبيعة هذا الخطاب هو ما يرسم آفاق الرواية الآتية ؟ ألا يعد هذا هو التهجين الحقيقى الذى ينبغى استجلاؤه لتمييز خطاب الشخصية من خطاب الوسيط الداخلى ؟ ألا يعد هذا الخطاب الوسيطى أساس التلقائية فى خطاب

* راجع التمثل (Exergue) فى بداية المقال .

الشخصية ؟ ألا ينبغى للنقد الوصفى القائم على الشعرية محاولة رد الخطاب إلى نوعية الوسيط الذى يوسوس فى ذات الشخصية فتردد خطابه بذاته أو تُنَفِّذ ــ لممارسته سلطة عليها ــ ما جاء فيه من أوامر ونواه ؟ أليس هذا هو ما توصل إليه «لاكان» حينما فسر اللا وعى بأنه خطاب الآخر ؟

فى نفى نجيب محفوظ لذات السارد الوسيط الخارجى وإثباته ذات السارد الوسيط النفسى ، يصبح موضوع رغبته هو إبراز ما يعتمل فى دواخل وبواطن نفوس الشخصيات وفى لاوعيها العميق الذى يمتزج بوعيها . وهو يعتمد فى ذلك على تناقض رغباتها وتقاطعها وتكاملها على مستوى الحكاية ، وعلى تغليب الحوارية ــ إلى حد ما ــ على السردية ــ على مستوى المحكى . غير أننا لو ألقينا نظرة بانورامية على الشكل السطحى للمحكى ، للاحظنا أن فى الرواية ــ برغم وجود أربعة أصوات ساردة ، ووجود حوار وتلقائية خطاب ــ تغليباً جد نسبى . لماذا ؟ لأن الحوار لازال لم ينتصر بعد الانتصار الكامل على السرد دون نفيه تماماً كى يزيح الشخصية الساردة إزاحة نسبية عن محور توجيه المسرود له ، وكى يبتعد هذا الأخير كذلك عن الشخصيات الساردة والمتحاورة بمسافة تكون أقرب إلى مسافة ابتعاد السارد الوسيط عنها ، وكى يعلو التمثيل على السرد درجات . لقد كان المسرود له ملازماً للسارد الوسيط فى الصنف السردى الإعدادى والممثل الخارج ــ حكاية والداخل ــ حكاية . وها هو ذا اليوم يلتصق بالشخصية الساردة فى الصنف السردى الممثل الداخل ــ حكاية . يجب على المسرود له اليوم أن يبتعد عنها ابتعاداً يسهل عليها عدم الاكتراث به ، وعدم التوجه إليه باستمرار وهى فى حوار أو تسجل حواراً لممثلين أو أكثر . إنه يحرجها ؛ وبذلك يحرج السرد الحوار . لا نقول بانتفاء المسرود له (وهذا محض خرافة) ، وإنما نقصد أن يكون أكثر ضمنية . ليس التوازن بين السردية والحوارية هو الغاية ، بل الغاية هو تغليب الحوارية بشكل كبير على السردية التى تميز الرواية ــ وهى الجنس السردى الطويل ــ عن بقية الأجناس السردية القصيرة ( الأقصوصة والقصة القصيرة . . . ) وعن الأجناس الأدبية الأخرى ( المسرحية . . . ) . ولن يتحقق التغليب المشار إليه أعلاه إلا إذا مالت الشخصية الساردة عينها ــ فى علاقتها بالمسرود له ــ إلى السرد فى درجة الصفر ــ الوهم . فعلى الرغم من أن نجيب محفوظ يتجه ــ فى إبداع أشكال روائية جديدة ــ نحو الحوارية ، فإن السردية ما برحت تسيطر على إبداعه الروائى . لا تزال الشخصية الساردة تؤدى وظيفة السارد الوسيط . هل أصابتها عدوى مرضه ؟ أما فتئت تردد خطاب السارد التقليدى والموضوعى ، الخارجى الإعدادى ، والممثل الخارج ــ حكاية والداخل ــ حكاية ؟ هل غدا ــ بالنسبة لذاتها ــ هو خطاب الوسيط النفسى ؟ ما انفكت الشخصية الراوية محتفظة بالخطاب الضارب فى عتاقة السرديات العربية القديمة . ما يزال المسرود له متبوئاً المكانة التى خولت له فى «الكرنك» مثلاً .

إن السرد فى درجة الصفر هى أسطورة الروائى .

إن «الرؤية من بين» أو «رؤيات» أو «اللا رؤية» هى أفق إبداعه المغامر فى البحث عن أشكال روائية جديدة .

فإذا كان الاقتراب منها قد تحقق على مستوى السارد الوسيط فى أنواعه السردية الثلاثة التى ذكرناها سابقاً ، فإنه ينبغى أن يتحقق كذلك على مستوى النوع السردى الرابع ، بل على المستوى الذى تكون فيه الشخصية ساردة . ولتغدو هذه الأخيرة ممثلة ومحاورة بصورة أكبر ، فيجب أن يتحقق الاقتراب من الدرجة المفترضة فى السرد على مستوى المسرود له .

٧ - جدل السرد والحوار : حينما تتدخل الشخصية الساردة بالسرد فى الحوار ، فإن السرد يستحضر المسرود له بالقدر الذى كان يستحضره به السارد الوسيط ( قال . . قلت . . . ) . ومن هنا نستنتج أنه إذا كان السارد الوسيط قد نزل فى «ميرامار» درجات تجعله أقرب ما يكون إلى السرد فى درجة الصفر غير الممكنة ، فإن الشخصية الساردة قد حلت محله فى هذه الرواية ، وتميزت عنه ــ إلى حد ما ــ بالحوار مع بقية الشخصيات ، ومع الذات ، بالمناجاة الحوارية . وفى حالة السارد الوسيط بضمير الهو أو الأنا الروائى والشخصية الساردة ، لم يهبط بعد المسرود له نسبياً عن الدرجة التى رقاه إليها السارد الوسيط الإعدادى الداخل ــ حكاية الذى رأيناه فى «الكرنك» والذى اختفى نهائياً فى «قلب الليل» . وهذا تطور لا ينكر . وإذا أردنا رصد التحول الحاصل فى إبداع نجيب محفوظ للأشكال الروائية ، والتحويل الواقع فى اللعبة السردية وبنياتها ، وذلك انطلاقاً من المنظور السردى بأصنافه ، سنجد أن هذا التحول قد مر بالمراحل التالية (ولعلها المراحل التى قطعتها الرواية العالمية فى مسارها الإبداعى) :

١ - الصنف السردى الإعدادى الخارج ــ حكاية (السمان والخريف) .

٢ - الصنف السردى الممثل الخارج ــ حكاية (حب تحت المطر) .

٣ - الصنف السردى الحيادى ( ؟ ) .

٤ - الصنف السردى الإعدادى الداخل ــ حكاية المفرد (الكرنك) .

٥ - الصنف السردى الممثل الداخل ــ حكاية (قلب الليل) .

٦ - الصنف السردى الممثل الداخل ــ حكاية المتعدد (وهذا لم يرد عند جاب لانتفيلت ، ربما للتشابه الحاصل بينه وبين المفرد) (ميرامار) .

إذا كانت هذه هى تصنيفية لانتفيلت السردية التى تتأسس على المنظور السردى للسارد الوسيط الداخل ــ حكاية والخارج ــ حكاية ، والمنظور السردى للشخصية الساردة المفرد ، ألا يمكن إضافة تصنيفية سردية أخرى ، تتأسس فى هذه المرة على المنظور السردى للشخصية الساردة المتعدد ، وعلى المسرود له ، كما دعا إلى ذلك جيرالد برنس (Gerald Prince) حينما قال : «إن المسرود له هو أحد العناصر الأساسية لكل سرد . إن الفحص المعمق لما يمثله ، أو دراسة عمل سردى ، مادامت تشكل مجموعة من الإشارات الموجهة إليه ، يمكن أن تؤدى إلى قراءة محددة بشكل جيد ، وإلى توصيف جد منظور ، لهذا العمل . يمكن أن تؤدى أيضاً إلى تصنيفية أدق للجنس السردى ، وإلى أكبر فهم لتطوره . ويمكن أن تتيح ، بالإضافة إلى ذلك ، أفضل تقويم لعمل المحكى واشتغاله ، وحتى أفضل تقويم لنجاحه من الناحية التقنية . وأخيراً ، إن دراسة المسرود له يمكن أن تفضى بنا إلى معرفة أفضل للجنس السردى ، ولكل فعل تواصل»[١٦] .

لا خيار لنا فى «ميرامار» . لقد أصبحنا ملزمين بهذه التصنيفية لغياب السارد الوسيط وحضور الشخصية الساردة المتأرجحة بين السردية والحوارية . ويتحتم على كل تصنيفية جديدة تحترم نفسها البحث فى علاقة الشخصية الساردة بالمسرود له ، سواء فى «ميرامار» أو فى رواية غيرها .

فى «ميرامار» ذات التقنية الجديدة ، لاتزال الشخصية الساردة والمثلة موزعة فيها بين ثلاثة محاور :

(أ) محور توجيه المسرود له ، الذى ورثته عن السارد الوسيط بضمير الأنا الروائى ، والذى ورثه بدوره عن السارد الوسيط بضمير الهو . فى هذا المحور ، تبرز الشخصية الساردة ــ فى السرد المتداخل مع الحوار ، أو فى المناجاة المتداخلة مع السرد ــ حالتها أو حالات الشخصيات المثلة فى اللحظة التى تتحاور معها فيها ، أو فى الأونة التى تتحاور فيها الشخصيات المثلة فيما بينها ، أو فى الهنيهة التى تخاطب فيها ذاتها . إنها لتسجل كذلك الحركات الشبيهة بتلك التى تصاحب الحوار فى النص المسرحى . هل تتجه الرواية عند نجيب محفوظ فى اتجاه المسرحية وهى تعلم ــ فى قرارة نفسها ــ أنها لن تبلغها ، كما تعلم المسرحية أنها لن تصير أبداً رواية ؟ **إن الفرق الموجود بين هذا الجنس السردى الطويل وذاك الجنس المسرحى كالفرق الموجود بين اليمامة والحمامة** . لا نريد أن نعيد ما قاله تودوروف عن استقلال كل جنس أدبى بذاته ، برغم الاستنارة الممكنة بين الأجناس الأدبية .

(ب) محور التحاور مع الشخصية المثلة ، أو مع الذات ، أو مناجاتها .

(جـ) محور جلب أو نقل للمسرود له حوارها أو خطابها أو حوار وخطاب الشخصيات المثلة أو سردنة الخطابات .

ومن مظاهر تغلب الحوارية على السردية فى «ميرامار» المراوحة بين السرد والحوار وإدخال هذا فى ذاك . وعلاوة على تداخلها فى المشاهد الحوارية ، أو فى الفقرات السردية المستقلة ، فإن الشخصية الساردة تتوجه مباشرة بالخطاب إلى المسرود له أو إلى شخصية ممثلة ، أو إلى شىء ، أو إلى ذاتها ، أو تناجى نفسها ، برغم استعمالها ــ فى السرد ــ ضمير المخاطب ، كقولها مثلاً : «العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستقر فى ذاكرتك ، **فأنت تعرفه** ، ولكن ينظر إلى لا شىء فى لا مبالاة فلا يعرفك» ( ص : ٧ ) ، أو بضمير الغائب ، إذ تقول عن نفسها : **«كان عامر وجدى شخصاً فريداً ، له فى الرجاء جانب يرده الأصدقاء ، وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء»** . ( ص : ١١ ) . إنها تخاطب ذاتها حتى حينما يتعلق الخطاب بالغير . **إنه الاعتراف العفوى الحوارى كقول «عامر» ذاته : «انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ، ولا حفلة تكريم ، ولا حتى مقال عن عصر الطائرة . أيها الأنذال ، أيها اللوطيون ، ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة ؟ ! »** ( ص : ١٢ ) . **ويكثر هذا النوع من الخطاب الذى اصطلحنا على تسميته بالمناجاة الحوارية ، أو الاعتراف التلقائى الحوارى ، أو مخاطبة الذات عن غيرها أو عن نفسها فى فصل «حسنى علام» الذى يخلق لذلك أيضاً شخصية «فريكيو» الوهمية لتكون معادلاً موضوعياً لنفسه . ويوظف نجيب محفوظ الحوار أيضاً فى فقرة مستقلة تكاد تخلو من السرد ، ليكشف به** ماضى الشخصية أو حاضرها أو حلمها المستقبل . **وهذا منعدم فى : «الكرنك»** . مثال ذلك فى «ميرامار» ، «منصور باهى» الذى يحاور أخاه فى الماضى وفى الحاضر «سرحان البحيرى» ، الذى يقتله «منصور» فى الحلم . ويتداخل الحلم فى الواقع أيضاً فى سرد «عامر وجدى» ، غير أنه حلم استرجاعى ؛ لأن عامراً يمثل الجيل الماضى .

وعلى الرغم من قول يمنى العيد عن السرد وعن «عامر وجدى» : «غادر الجميع وبقى عامر وجدى . وحيداً وجد نفسه كما يقول ( ص : ٢١٥ ) . بقى شاهداً على نهاية عالم البنسيون . بقى ليخبرنا بذهاب الجميع ، بوحدته ، بنهاية السرد . إنه الراوى ــ الكاتب . صحيح أن منصور باهى خرج من البنسيون بعد أن «أغلق الباب وراءه» ( ص : ٢٠٩ ) . وصحيح أن مثل هذا التعبير يشير إلى إغلاق باب هذا العالم الصغير ، وإلى أن منصور باهى يشارك ، فى إنهاء السرد ، ويضع حداً لعلاقة البنسيون مع العالم الخارجى . وينهى ، من ثم ، مبرر مجىء عالم ميرامار إلى السرد . . . إلا أن عامر وجدى هو الذى **عاش زمن البنسيون طيلة الفترة التى شكلت ما نسميه بزمن « الوقائع للسرد الروائى»**[١٢] ، **فإن بنية هذه الرواية بنية مفتوحة . ولا يرجع** ذلك إلى انتحار «سرحان» هروبا من السجن لتورطه فى عملية تهريب الغزل ، وإنما يرجع إلى كون «ميرامار» التى أبدعها الروائى الفيلسوف العربى نجيب محفوظ قد أمتعتنا وأقنعتنا وأثرت فينا بقوة لما بعثته فى نفوسنا من حب وكراهية ، من قلق وحسرة ــ فى إبداعها لمصائر ــ على ما وقع لزهرة الثورة التى لم تحظ بالعناية الضرورية (الحب ، الجنس ، التعليم ، العمل ، العيش ، السكن ، الأجرة الكافية ، الثائر الحقيقى . . . ) كى تزداد تفتحاً .

هل تأثر الروائى الفيلسوف بمدرسة أنتيستين (Antisthène) وديوجين (Diogène) الفلسفية التى تدعو إلى العودة إلى الطبيعة فى نفورها من المواضعات الاجتماعية والرأى العام والأخلاق السائدة ؟ أيقول بألا ثورة إذا لم تتأسس على الطبيعة ؟ أليست «ميرامار» بعداً من أبعاد جدلية المادة والفكر ؟ أليست دعوة إلى تثقيف الطبيعة وتطبيع الثقافة ؟ أليست هذه الفلسفة أو الرؤية للعالم هى الأساس الذى ينهض عليه البناء الجمالى لهذه الرواية ؟ ألم يجد الفيلسوف الروائى العربى فى سيرة ديوجين الإغريقى الذاتية[١٣] ، وفى فلسفة هذا الـ «سقراط فى حالة جنون» (أفلاطون هو الذى أطلق عليه هذا القب) التى تتأسس على رفض الإيديولوجيا السائدة ، وعلى البحث المنهجى الجدلى عن الحقيقة إلى حد رفض الكلمات/الأقوال ، وعلى الفردانية فى مواجهة الامتثال الاجتماعى ، والغيرة المحض وطنية ، ومجرد خضوع الفرد للدولة بلا كرامة ولا استقلال فكرى[١٤] ، وفى سلوكه الخارق الذى لا يمكن أن يصدر إلا عن فيلسوف فى هيجان وهذيان محموم أو حماسة جنونية أدت به إلى حمل مصباح فى وضح النهار بحثاً ــ فى زمن الخديعة والهزيمة والإنسانية الزائفة ــ عن إنسان حقيقى ، مادة وشكلاً لرائعته ؟ ألم يبتكر الروائى الفيلسوف بنية جديدة تحققت جدتها بفضل تقنيته الروائية المعاصرة التى أثرت فى الروائيين العرب الذائعى الصيت ؟ ألم تنقل هذه البنية تجانس الفلسفة واللغة البنيوية ووحدتها من مجال النظرية إلى الممارسة ؛ من التصور الذهنى إلى الإبداع الروائى الأصواتى ؟ ألا تتجلى معاناة نجيب محفوظ فى تحقيق الوحدة الحركية بين شكل البنية ودلالته فى جدل السردية والحوارية

المستمر فى مجال هذا الجنس السردى الطويل الدائم التشكل والمفتوح إلى ما لا نهاية على أشكال سردية حوارية أو حوارية سردية جديدة ؟ ألم يطابق الروائى الفيلسوف ــ اقتداء بديوجين ، وانتصاراً على بعض شخصياته المتشدقة بالقول فى الرواية وعلى من شاكلها فى الواقع ــ بين القول والفعل ؟ وفى هذا التطابق المتفاعل والحركى لم يحاول نجيب محفوظ الفيلسوف الطغيان على نجيب محفوظ الروائى . لم يجعل الفيلسوف من الرواية ــ بوصفها جنساً أدبياً حكائياً ــ منظومة فلسفية ، وإنما جعل الروائى من هذه المنظومة الفلسفية رواية هيمن فيها التشخيص الروائى على التجريد الفلسفى ، إلى أن اختفت الفلسفة الديوجينية فى طى هذا التشخيص ، بحيث يستحيل على الباحث عنها فى شكل خطابها المفهومى العثور ولو على إشارة بسيطة إليها . لقد سرت الفلسفة الديوجينية فى شكل البنية الروائية كما يسرى النسغ الحليبى فى الدوحة الخضراء غب المطر ، ولم يبق للباحث حينئذ سوى استنتاجها . لم تتغلب هذه الفلسفة الطبيعية (تدعو إلى العودة إلى الطبيعة فتأثر بها فى العصر الحديث شوبنهور ونيتشه وكلود ليفى ــ شتراوس الذين رددوا ما مضمونه : الجسد هو الشىء الوحيد الحقيقى والواقعى) أو الإيديولوجيا ألبتة على النسيج الحكائى فى «ميرامار» كما تغلبتا عليه فى «قلب الليل» مثلاً . لقد صارت الفكرة الفلسفية فى مبنى خطابها الموجز ودلالته الشمولية ومفهومها العقلانى الكلى عملاً روائياً له خصوصيته فى تناول القضايا الإنسانية . ومن تجليات هذه الخصوصية الحكى/القص/السرد/الرواية التى تقوم بها الشخصيات فى فضاءات وأزمنة عن نفسها وعن غيرها ، وعما تقوم به ، أو تفعله ، أو تفكر فيه بعد الشعور به ، أو تقوله . هذا هو ما يميز النسق الفلسفى المنطقى عن الجنس السرد ــ حوارى الذى تَشَخْصَنَ* فيه الفلسفة إلى حد وعت فيه الطبيعة وشعرت وفكرت وأصبحت شخصية روائية (« زهرة ») ، وتطبعت الشخصية الروائية الواعية والشاعرة والمفكرة وغدت طبيعة (« سرحان ») . لا نريد القول إن ذلك قد حدث بوعى أو بدون وعى ؛ لأن وعى الروائى أو رؤيته للعالم أكبر من وعى الشخصيات للعالم ورؤيتها ؛ وإنما نريد أن نقول إن رؤية الروائى للعالم قد صارت حياة لغة أقرب منها لغة الحياة . إن هوس هذه اللغة هو أن تعكس الحياة ، لا انعكاساً مرآوياً بل انعكاساً يقدم مقطعاً سينمائيا حركياً لما هو كائن (الوعى الزائف) ويومىء إلى ما ينبغى أن يكون (الوعى الممكن) بصفته النقيض الجدلى . وتعنى الجدلية أنه ينبغى للوعى الزائف أن يعى ذاته ، «أن يعود» إلى الوعى الطبيعى الممكن والموجود والمتحكم فيه ، لكنه مغيب بالإيديولوجيا السائدة بوصفها وعياً واقعياً . والوعى بالوعى الطبيعى والوعى الواقعى هو الذى سيغدو تركيباً أو وعيا ممكنا جديداً ومناقضاً للوعى السائد . إنه الوعى الذى لم يكتب وإنما يستخلص ، لأنه الوجه الثانى للخطاب الروائى . إن «ميرامار» صورة ديناميكية تختزل ــ فى حياة البنسيون المنطوية على الداخل والمتفجرة منه ــ الحياة المصرية بزخمها الزاخر بصراع الحاجات والآراء ، والحافل بتناقضات السلوكات ووجهات النظر .

ولم يكن همنا هو البحث فى هذا الموضوع أو فى طرح الإشكالية المتعلقة بعلاقة الرواية بالفلسفة فى إنتاج نجيب محفوظ الغزير ، وإنما كان همنا إبراز جدلية السردية والحوارية ، وذلك فى اتجاه إرهاص بالرواية الممكنة وشكلها المستقبلى ، وشعرية هذا الشكل المحتملة ، التى ستتجسد به انتصار الحوارية على السردية دون نفيها ، لأن جدلية الحوارية والسردية خاضعة لجدلية النفى والإثبات الواعية واللا نهائية .



* أصبحت شخصية روائية . يتميز هذا المصطلح عن مصطلح «تشخص» الذى يعنى أصبح شخصاً .

## الهوامش :

١ - روجر ألن : «الرواية العربية» ، ترجمة حصة منيف . م . ع . د . ن . بيروت ١٩٨٦ ، ص : ١٠٧ .
٢ - يمنى العيد : «الراوى : الموقع والشكل» م . أ . ع . بيروت ١٩٨٦،ص : ١٠ - ١١ .
٣ - المرجع نفسه ، ص : ١١ .
٤ - جاب لانتفيلت : محاولة فى التصنيفية السردية ؛ «وجهة النظر» - نظرية وتحليل . مكتبة جوزى كورتى ، باريس ، ١٩٨١ ، ص : ٧٩ - ١٠٩ .
٥ - المرجع نفسه والصفحات نفسها .
٦ - «الراوى : الموقع والشكل» ص : ١٢٠ - ١٢١ .
٧ - المرجع نفسه ، ص : ١٢١ .
٨ - المرجع نفسه ، ص : ١١٥ .
٩ - المرجع نفسه ، ص : ١١٧ .
١٠ - رينيه جيرار : «كذب رومانسى وصدق روائى» ، برنارد غراسى، باريس ، ١٩٦١ .
١١ - جيرالد برانس «مدخل الى دراسة المسرود له» شعرية رقم ١٤ ، ١٩٧٣ ص ١٩٦ .
١٢ - «الراوى : الموقع والشكل» ص ١٢١ .
١٣ - تقول موسوعة جرولبى ، باريس ١٩٧٣ ، المجلد ٤ ، ص : ٤٠٤ (عن ديوجين الطبيعى) : «إنه كان يمشى حافى القدمين خلال جميع فصول السنة ، وكان ينام تحت أروقة أبواب الأسواق العمومية ، وكان يبحث عن البساطة فى كل شىء . لقد طلب يوما من الإسكندر (Alexandre) أن ينحاز عن شمسه ، وأكد بسيره وخروجه وجود الحركة لزينون الإيلى (Zénon d'Elée) الذى كان يؤمن بالثبات .
١٤ - المرجع نفسه ، ص : ٤٠٤ .


## نصوص إبداعية :

١ - نجيب محفوظ «ميرامار» ، دار القلم بيروت ، ١٩٧٤ .
٢ - نجيب محفوظ «الكرنك» ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ .
٣ - نجيب محفوظ «قلب الليل» ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ .
٤ - نجيب محفوظ «حب تحت المطر» مكتبة مصر ، ١٩٧٣ .
٥ - نجيب محفوظ «السمان والخريف» مكتبة مصر ، ١٩٦٣ .
٦ - جبرا إبراهيم جبرا «السفينة» ، دار الآدب - بيروت ، الطبعة : ٢ - ١٩٧٩ (ط : ١ - ١٩٦٩ .

## المراجع العربية :

١ - يمنى العيد «الراوى : الموقع والشكل» مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
٢ - روجر ألن : «الرواية العربية» ، ترجمة حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

## المراجع الأجنبية :

١ - Jaap Lintvelt: "Essai de typologie narrative," Le point de vue: Théorie et Analyse'. Librairie José Corti, Paris, 1981.
٢ - René Girard: "Mensonge romantique et vérité romanesque". Bernard Grasset, Paris, 1961.
٣ - Geraled Prince: "Introductn à l'étude du narrataire" Poétique, 14 1973, p. 196.
٤ - Encyclopèdie Grolier, Pariso 1973, p. 404 (Diogène).






# صراع الخطابات
## حول القص والإيديولوجيا
## فى رواية « الزلزال » للطاهر وطار

عمار بلحسن

أبدأ بسؤال رولان بارت أمام النص : « من أين نبدأ ؟ » .

من أين نبدأ فى رواية بطل مضاد ، يواجه فيها الكاتب ـ السارد الشخصية الرئيسة ويواجهها فى مجال معاد ، بسرد وصفى ، متواطىء وجدالى ، لحكاية بطل يعيش عبر زمن القص «قيامة» متخيلة ؛ شخصية ورقية تنتج «آثار الواقع» ، ولكنها لا تحيل سوى إلى عالمها ، برغم رمزيتها الاجتماعية ، ونمطيتها الواقعية ، ومرجعيتها الإيديولوجية ؟

إنه نص ، أو مناجاة وصفية وسواسية لشخصية مضادة ، تعيش مسار تدهورها الرمزى ، من المعقولية إلى الهوس والوسواس فالنهاية التراجيدية : الجنون ، حيث تصطدم رغبتها بسير التاريخ المحكى ، أو بالأحرى «تاريخ» السارد ورغبته . نزاع نمط مع مدينة ومجتمع ، يشير عبر شفراته إلى نزاع طبقى ؛ إلى مصالح ووعى ، بمفهوم لوكاتش «للوعى الممكن» ، أو «رؤية للعالم» بمفهوم جولدمان .

إنها رواية بطل يصارع «الزلزال» بما هو تغير سسيولوجى كلّ ، ويجسد تراجيديا مفجعة ، تعارض الفرد بالتاريخ ، والرغبة الفردية بحركة المجتمع ، حيث وضعه كاتب مهيمن نسبياً على السرد ، فى فضاء مقلق وملعون وقيامى ، وكأنه بيدق فوق رقعة شطرنج ، أو «فأر» تجربة إيديولوجية فى متاهة مجتمعية لا حدود لتقلاتها أو دسائسها ، ينحدر أو ـ لنقل ـ يتطور نحو الأسفل ، وفق حركة تأزيمية جنونية حددت مساره ومصيره البئيس ، تتمثل فى تحلل فئة أو طبقة برمتها وانعزالها .

كأنّ «الزلزال» متاهة نصيّة ، أو أحبولة ، أو فخ ينصبه السارد لكشف عبد المجيد بو الارواح ، الذى يسقط فى اللعبة السردية ويعرى نفسَه ، ووعيَه وطبقته ، وينزلق نحو اعترافات تحمل مواقفه المناقضة للمجتمع والشعب ، بمساعدة سارد متآمر ، يملك إرادة إيديولوجية صارمة لتفكيك خطابه الماضى ـ السلفى ومشاغبته ، ومحاكاته بسخرية لاذعة ، من أجل توجيه الدلالة نحو انتصار خطاب الكاتب السارد ، فى نهاية تُذكّر بتقاليد التفاؤل التاريخى لأدب «الواقعية الاشتراكية» ، فى مجتمع جزائرى انتقالى ومتحول ، يعيش ويتلقى إيديولوجية تغيير ملتبسة ، تتراوح بين الحماسة الوطنية والاشتراكية خلال السبعينيات .

إن مدخلاً كهذا يبدو استباقاً لعرض مقولات التحليل ، وبسطاً لقبليات عن دلالة النص الروائى ، لا تعفى من شرح إجراءات المقاربة ، وكيفيات البرهنة ؛ أعنى فرضيات القراءة الأولى ، والمعاينة الأولية لفضاء النص ، وجسد الكتابة ، وإحالات المتن ، ومؤشرات السياق . وبما أن كل مقاربة هى اختيار منظور للقراءة ، وكل اختيار هو إقرار بتعددية المنهج ، واعتراف بإيحائية النص ، ولانهائية الدلالة ، فسأحاول ـ اعتماداً على جدول قراءة سسيو نقدية ـ تفكيك مكونات القص فى رواية جزائرية مكتوبة بالعربية ، ومترجمة إلى الفرنسية وغيرها من اللغات ، هى «الزلزال» للطاهر وطار(1) .

١ - الزلزال ؛ عناصر مقاربة سسيو نقدية .

تقترح سسيولوجية النص أو السسيونقدية برنامجاً نظرياً ومنهجياً لمقاربة الرواية ، يرتكز على فرضية تقول إن النصوص الأدبية المتخيلة تتمثل وتمتص وتستوعب ، وتحول المجتمع والإيديولوجيات ، بوصفها نصوصاً وخطابات هى كذلك ، وتعرض العالم والكون الاجتماعى بوصفه مجموعة أحاديث ولغات جماعية ، تلعب داخل النص الأدبى دوراً مهماً وإنشائياً . هكذا تقوم القراءة السسيو نقدية بوصف الآليات النصية والسردية وتعيينها فى علاقاتها مع المجتمع بوصفها مجالاً تتحاور فى داخله لغات وخطابات متعددة ، ويظهر أمام الكاتب بما هو فضاء نصوصى وخطابى . ذلك بأن الكتابة هى جدل النصوص وحوارها ؛ هى تشكّل المتناصات ، وتبنين المجتمع والإيديولوجيا بما هى كيانات نصية ولغوية وخطابية[٢] .

تتولد عن هذه الأطروحة النظرية المركزية ، فى سسيولوجيا النص ، نظرات أو أطروحات فرعية ، تضىء الممارسة الكتابية والنصية :

(أ) تستجيب النصوص المتخيلة الأدبية للمجتمع والتاريخ على صعيد اللغة والخطاب ؛ فبنية الجملة والتركيب والنحو والأسلوب ، تحيل جميعاً إلى اختيارات وفهرسات وتسميات وتصنيفات دالة ، تشير هى كذلك إلى مراجع إيديولوجية وصور رؤ يوية ، تعود لمجموعات اجتماعية معينة . إن الصراع على كلمة أو جملة أو تركيب أو صياغة أو بنية أسلوبية ــ خطابية ، يوحى بنزاع خطابى ، وصراع اجتماعى أو وطنى أو قومى . وثمة مثالان يوضحان ذلك ؛ فكلمة أو ثنائية مثل «اللاجئون/الشعب» فى حقل إيديولوجيا النزاع العربى ــ الإسرائيلى تحيل إلى مصالح مجموعات وطنية وقومية وصراعها التاريخى ، وتشير إلى تعارض واقعى وسياسى بين الشعب الفلسطينى وإسرائيل ، من حيث إنهما ينطويان على مسميات ومصنفات خطابية ، إضافة إلى كونهما مجموعات بشرية ووطنية ؛ والتعارض الماثل فى «الشعر العمودى/الشعر الحر» لا يمكن فهمه أيضاً ، بغض النظر عن كونه نزاعاً أسلوبياً ولغوياً ، إلا بتجذيره فى حقل تعارض ثقافى وإيديولوجى وسسيولوجى أوسع هو السلفية/الحداثة ، أو المجتمع القديم/المجتمع العصرى ، بكل مشتقاتها ومُفرزاتها . ويلعب التركيب والصياغة والأسلوب والدلالة أدواراً اجتماعية ، وتقوم بوظائف إيديولوجية ورمزية فى منظومات الدلالة ، وتحيل إلى خطابات ولغات جماعية ، تشير إلى مجموعات بشرية واجتماعية متجادلة ومتصارعة .

(ب) يولد النص الأدبى فى سياق وضعية سسيولغوية ، هى لحمته المجتمعية ، التى يتفاعل معها الكاتب بوصفها أفقاً أو منظومة لغات جماعية ، إيديولوجية وأدبية ، وهو يكتب نصه ، فيستوعبها ويتمثلها ويعيد إنتاجها ، أو يحولها بصيغ متنوعة ومجازية ، كالمحاكاة الساخرة ، أو التصوير التهكمى ، أو التبنى النقدى ، أو المشاغبة التفكيكية ، أو النقد ، أو التكثيف ، أو إعادة إنتاج نماذجها التشخيصية . ويمكن تعريف اللغات الجماعية أو «السسيولكنات» ، بأنها مدونة معجمية ــ لغوية مرمّزة ومشفّرة ، تخضع فى بنيتها لاتفاقات الصواب والملاءمة الجماعية . إن مفردة ، مثل كلمة «صراع» فى بيان ماركسى مثلاً ، لها معنى ودلالة ؛ لأنها تحيل إلى مدونة معجمية وخطابية ملائمة ، مرتكزة على ثنائيات وتعارضات ضمنية جوهرية ، مثل «الوعى الجمعى/الوعى الطبقى ؛ الصراع الطبقى/التوازن الاجتماعى ؛ الطبقة السائدة/الطبقة الخاضعة . وبدهى أن تعارضات دلالية كهذه ، ليست صائبة أو ملائمة لبيان أو منطوق سلفى أو ليبرالى ؛ لأنهما يعودان إلى مدونتين متخالفتين ، إن لم تكونا متعارضتين .

(جـ) تبعاً لهذا ترتبط البنية السردية بالبنية الاجتماعية ، على أرضية الدلالة ؛ دلالة القص ؛ فبنية النص السردية هى كون مستقل ومؤتلف فى تضاده أو تناقضه الديناميكى ، يعيد إنتاج الواقع ، وربما يتماهى معه ظاهرياً أو ضمنياً ، ولكنه يشير من خلال السارد إلى هيئة توجيه وتنظيم وتنسيق للقص ، تمفصل مصالح معينة ، وتقوم بوظيفة مهمة وبنائية فى تصنيف الخطابات وفهرستها وإدراجها فى النص ، وترتيب اللغات الجماعية ، وتوليف السّسيولكنات ، وتوجيه عمليات تمثلها وامتصاصها واستيعابها ، وتوزيع أقطابها الفاعلين . كل خطاب حول الواقع هو خطاب ممكن ، ضمن خطابات متعددة وكثيرة ، تحيل إلى مجموعات وفئات تعيش حوارها ــ جدلها وصراعها على الصعيد اللغوى والكلامى والتخاطبى بوصفه صراع خطابات ، خصوصاً داخل النصوص .

وإذا كانت أطروحات علم القص الشكلية تعد القص موضوعها بوصفه خطاباً تندرج فى داخله خطابات أخرى وتندمج ، وتقوم بتحليل بنائى للسرد ، يهدف إلى تفكيك نظامه وعرض تقنياته ، دون أن تتساءل عن الآثار الإيديولوجية التى تنتج عن تلك الكيفيات القصصية ، فإن القراءة السسيونقدية تطمح إلى حوصلة نقدية ، تنطلق من حقيقة أن علاقة النص بالمجتمع موصولة بخطابات ولغات جماعية ، متحاورة ومتجادلة ، يمكن أن تصبح رهانات صراعات إيديولوجية واجتماعية وسياسية .

(د) تحدد القاعدة الدلالية المسار السردى للنص ؛ فاختيار تعارضات دالة ، وتضادات موحية ، وأقطاب مرمزة ، يعين طريقة توزيع الأدوار الفاعلة فى القص . ذلك بأن الاختيارات الدلالية التى يقوم بها فاعل البيان ، سَتُوجّه تنظيمَ الحركة الروائية والفعل التشخيصى والتمثيل فى النص ، وتبنى النموذج التشخيصى ، أى العلاقات بين الفاعلين والمشخصين وأطراف الفعل ، ومختلف العمليات التى يقومون بها . ويمكن تمثيل النص الروائى والمتخيل ــ كما هو الشأن فى النصوص الأخرى ــ عن طريق نموذج فعل تشخيصى ، يوضح مسار التمثيل .

إن كل خطاب يفترض فاعلاً للبيان ، مسئولاً عن المنطوق ، ينجز بياناً سردياً أو قصاً ، هو مجموع خطابات متداخلة ومتناصة ومتراكبة ، ومستويات خطابية هرمية ، تابعة لهيئة سرد رئيسة . إن التصنيف الدلالى يشكل أساس النموذج التشخيصى أو نموذج الفعل ؛ ومن ثم فهو يحدد المسار السردى للخطاب الأدبى والروائى .

(هـ) فى عملية تشابك الخطابات داخل النص الروائى هناك مسارات تناصية تتجلى فى عمليات امتصاص النص المتخيّل للغات الجماعية والخطابات الشفوية والمكتوبة ، المتخيلة أو النظرية ، السياسية أو الفلسفية أو الدينية . ذلك بأن الكاتب يقرأ المجتمع والتاريخ والإيديولوجيات بما هى نصوص ومدونات ومتون ، ويندرج فى داخلها وهو يكتبها ، ويجرى اختيارات دالة فى داخلها ، تحدد خصوصية بنية نصه .

كيف ندخل فى نص «الزلزال» إذن ؟ إن هذه المقاربة ترفض كل ادعاء علمى ، ولا تطمح إلى أن تكون وسيلة إيضاح لحظة قراءة قبلية ، فتنقلب مجزرة ، يصبح فيها النص الروائى أشبه بعبد سرير ذلك الملك الإغريقى المستبد . إن النص مشهد للنظر النقدى والقراءة والكتابة ، يحمل بين ثناياه مؤشرات بلاغية ، تجريبية ودلالية وسردية وإيديولوجية ، توجه القارىء ، الذى يفك شفرات الكون الخيالى وهو يعرف الطابع المجازى الممكن لقراءته ، ويعترف باستحالة هيمنة منهجية وحيدة ، هى «إمبريالية علموية» بمعنى ما ، حتى لو ادعت هذه المنهجية لنفسها «العلمية» ، وارتبطت بمرجع تأويلى وتفسيرى ، فإنها تبقى منظوراً من استراتيجية ، تحوى هى كذلك شفرة إيديولوجية . وتتجذر فى موقع اجتماعى ، وتحيل إلى مدونة خطابية وفلسفية . هى إذن مبادرة لتحليل القص فى علاقته مع المجتمع والإيديولوجيا بما هى خطابات فى نص خصوصى ، كغيره ، هو «الزّلزال» للطاهر وطار .

**٢ - الزلزال : مؤشرات الوضعية السسيولغوية .**

يقترح «وطار» فى المقدمة والإهداء ، من خلال مؤشرات شبه نصية ، موقعاً لخطابه ونصه ، مداخلة ثلاثية :

١ - فى النزاع الإيديولوجى بين عقلية «القرون الوسطى التعميمية التجريدية وعقلية القرن الحادى والعشرين العلمية» ؛ بين السلفية والحداثة ؛ بين الإقطاع والاشتراكية .

٢ - فى النزاع والصراع الاجتماعى بين الملاك العقاريين والإقطاعيين من جهة ، والشعب الكادح من جهة أخرى ، من خلال ممارسة الصراع الطبقى فى النص ، وعن طريق الرواية بما هى خطاب ملتزم ــ كتابة ومضموناً ــ بإيديولوجيا اشتراكية مُعلَنة .

٣ - وفى النزاع الأدبى والجمالى فى إطار منظومة الأدب الجزائرى المعاصر ، بنص أو مؤلفات ، تقطع مع النثر الإصلاحى والسلفى ، والأسلوب الكلاسيكى الدينى لأدب جمعية العلماء المسلمين وفكرهم ، رحم أغلب أدباء العربية فى الجزائر . ذلك بأن هذا المرجع الأدبى السلفى ، لغة وتقنيات قص وأساليب وإيديولوجيات ، متعارض مع «رواية» يفترض أن تعبر عن مجتمع ثورى ، متغير وجديد . إنه جزء من بنية مجتمعية متخلفة وقروسطية ، تعارض إيديولوجيا التحديث الاشتراكى و «بناء المجتمع الديموقراطى المتقدم وتعوقها»[٣] .

ثمة مؤشرات ما قبل نصية ، إضافة إلى هذه البيانات شبه النصية ، تحيل إلى الوضعية السسيولغوية والإيديولوجية التى ولد فيها نص «الزلزال» ، تمثل وضعية تتمثل فيها عدة خطابات وتتصارع .

( أ ) على صعيد الخطابات السياسية والإيديولوجية ، امتازت السبعينيات ، زمن كتابه «الزلزال» ونشرها ، بصعود خطاب «تقدمى» وسيادته ، مرافق لتغيرات مجتمعية شاملة ، عرفت فى لغة جماعية مُشفَّرة ومرمَّزة هى «مهام البناء الوطنى والديموقراطى»[٤] ، حيث تمفصل خطاب عمالى ــ يسارى مع خطاب السلطة ، وعيَّن قوى الرّجعية والإمبريالية وخطابها ، بوصفها معارضة ضمنية وإيديولوجية ، ذات محتوى سسيولوجى ، يتمثل فى الفئات الثلاث للبورجوازية الجزائرية : الملاك العقاريون ؛ أرباب العمل والتجار والصناع والوسطاء والكامبرادوريون ؛ وقسم من التكنوقراطية التابعة للمركز الرأسمالى ــ الإمبريالى ، التى تمثل قطب المُعارض فى خطاب الدولة للشعب[٥] . وقد برز تعارض : «السلطة ــ الشعب/ الملاك العقاريون ــ الإقطاع» ، بوصفه تعارضاً سائداً نسبياً ، شكَّل محتوى مادياً للتعارض الإيديولوجى : «الخطاب التقدمى التحديثى/الخطاب الرجعى السلفى والدينى» . وهكذا تكوَّن خطاب مدينى حول الريف والفلاحين من أجل خلق مجتمع ريفى ثورى ، يحاصر نمو البورجوازية والتكنوقراطية ، بمساعدة المثقفين الملتزمين بالنضال ضد تبرجز المدينة ، وبالتفتح على «البعد الواقعى والعمق الريفى» . إن هذا النسيج الكرنفالى ــ بتعبير باختين ــ يتضمن كلية انتقائية ملتبسة لخطابات مفترقة ومتنوعة ، ويتجسد فى شكل مدونة لتراث الثورة الجزائرية الإيديولوجى ومواثيقها ، وللنزعة القانونية المتضمَّنة فى خطاب السلطة ، ولبرامج الحركة العمالية ومثقفيها[٦] .

من هنا ستمتص مؤلفات «وطار» الروائية والقصصية النموذج التشخيصى أو نموذج الفعل لهذا النص الإيدلوجى الكبير وتتمثله وتعيد إنتاجه ، كأنها تحقق تماهى الكتابة مع مشروع التحويل الاجتماعى وخطاب السلطة «الثورية» آنذاك[٧] .

(ب) ثقافياً ، ترافَق النص الأدبى والروائى مع تشكيلة من الخطابات الثقافية ؛ السينمائية والمسرحية والنقدية والصحافية والبحثية الإنسانية . وقد تمحورت هذه الخطابات حول الريف والمسألة الزراعية والفلاحية ، وعلاقة الريف بالمدينة ، ودور الفلاحين فى أثناء الثورة المسلحة ضد الاستعمار الفرنسى ، وأهمية تغيير البنيات الطبقية فى الريف ، وتحرير القوى الفلاحية الكادحة من العلاقات الإنتاجية الإقطاعية وقيم الاضطهاد العتيقة والفكر الخرافى ــ القروسطى[٨] .

(جـ) كتابياً وجمالياً ، حققت الخطابات الإيديولوجية والسياسية ، إيديولوجيا أدبية ، روائية وشعرية ، اعتمدت على أطروحة «الالتزام» ، بوصفها كتابة تملك وظائف تعبوية وتعبيرية وتحريضية للشعب ، حققت توافق النص ــ المكتوب بالعربية خصوصاً ــ مع خطاب إيديولوجى تغييرى وتقدمى ، مهيمن عموماً على قنوات المؤسسة الأدبية والثقافية ، فأعطيت مشروعية للكاتب ، بوصفه «لسان الجماهير» و«المرشد والموعِّى» ، وطرحت دلالة العمل الأدبى فى علاقاتها مع تقدم المجتمع وتحرر الجماهير ، ومهمة التحاق الأديب والمثقف بالريف كسلفه ، وربما بدت الكتابة هنا متصالحة مع السلطة وما هو سياسى ، حين أولت المضمون أهمية كبيرة إلى درجة أنها همشت الكلام عن البنية والشكل الجمالى ، وعدته «لعبة حداثية بورجوازية»[٩] .

( د ) على مستوى تقنيات الكتابة الروائية ، سيبدأ الكتاب الجزائريون بكتابة نص روائى وقصصى بالعربية ؛ نص جديد يجاوز النثر والسرد والتصوير السلفى ذا المسحة الدينية والإصلاحية المتوارثة عن تراث الحركة الإصلاحية الإسلامية وينقده ، ويلتحق بمرجعين أدبيين هما الأدب الواقعى الجزائرى المكتوب بالفرنسية ، خصوصاً واقعيات «ديب» و «ياسين» الثورية والشعرية ، والأدب الروائى العربى فى صيغتيه الأكثر تطوراً : واقعية «نجيب محفوظ» ، وواقعية «غائب طعمة فرمان» و «حنا مينا» الاشتراكية . ستفتح الكتابة النثرية والسردية ، ابتداء من «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة ، و «اللاز» لوطار نفسه ، على واقع الجزائر ، وأبعاده التاريخية والحاضرة المتناقضة ، وصراعية الخطابات حول الثورة ، والمرأة ، والأرض ،

والمشروع الاجتماعي المستقبلي ، وستدمج الكتابة القصصية مفردات ولغات جماعية جديدة ، مستخدمة على المستوى المديني ومعيشة ، كما ستحاور النصوص الإيديولوجية والأفكار والصور التي ينتجها السياسي والإيديولوجي . وستنشىء هذه الكتابات للنص واجبات الإسهام في التوعية والنقد ، وتثوير العقليات والأذواق ، وستنقل العربية بما هي لغة من حقل المتعاليات المقدس ، إلى ميدان المعيش وصراعاته ، وإلى المجال الدنيوي ، لتؤسس مقروئية جديدة ، لنص جديد ، في بنية الثقافة والأدب العربي في الجزائر . هكذا ستتحول بنية القص ، سواء على صعيد الوصف أو الحوار أو الشخصيات والأنماط أو التيمات والمضامين المصورة .

إجمالاً سيحتفل كتاب العربية ، وعلى رأسهم «وطار» بالواقعية منهجاً للكتابة ، وإيديولوجيا أدبية وفنية . يقول الطاهر وطار :

«مفهوم الواقعية في نظري هو ذلك المفهوم المتعارف عليه ( . . ) باسم الواقعية الاشتراكية . . وهذا التعريف يعني شعبية وطبقية وحزبية الأدب ( . . ) ويمكن تنويع الكتابة عبر تغيير التفاصيل ، مثل إيجابية البطل ؛ ففي إمكاني ، عن طريق البطل السلبي ــ كما في روايتي الزلزال ــ وتصرفاته ، أن أعكس حالات وتناقضات ، يراها البعض خروجاً عن أدب الواقعية الاشتراكية»[10] .

وفي رحم هذه الوضعية السسيولغوية والخطابية سينتج الكاتب نصه ، في شكل سرد مضاد لمصير شخصية تجسد على مستوى الخطاب الإيديولوجي التقدمي السائد في السبعينيات قطباً ونمطاً اجتماعياً مضاداً للمشروع الذي تدعو إليه الدولة ، ومجموع الحركة السياسية والثقافية التي يعلن «وطار» عضويته فيها ، وانتماءه إليها في جل مداخلاته وكتاباته ، بكثير من الوضوح والجرأة .

### ٣ - الزلزال : حول البنية السردية .

يظهر النص ــ بغض النظر عن كونه عالماً واقعياً ، وعالم كتابة وقراءة ، يفترض مؤلفاً ــ كاتباً وقارئاً ــ يظهر بما هو كون متخيَّل ، وعالم بيان سردي ، يفرض وجود سارد ومسرود له ، وممثلين وفاعلين وخطاب[11] ؛ ويطرحُ هذا إشكالية السارد بوصفه الهيئة الموجِّهة للقارىء ، التي تقوم بوظيفتين إجباريتين هما :

- السرد والعرض والتمثيل .
- تسيير خطاب الفاعلين والممثلين والمُشَخِّصين ومراقبته وإدراجه .

ويقوم السارد ــ بالإضافة إلى وظائف اختيارية ، كالحفاظ على عملية الاتصال بينه وبين القارىء ، وتحقيق التأثير فيه ، وتنظيم الحكي ، بربط الوقائع وتسهيل المقروئية له ، إما مع «القصة أو الحكاية» ــ يقوم بخمس وظائف ، يميزها الباحث التشيكي «جُوَابْ لِينْتْفَلْتْ» كالتالي :

- وظيفة شرح بعض أحداث القصة .
- وظيفة تقويم ، بإعطاء بعض الأحكام الفكرية الفلسفية والأخلاقية حول الأحداث والشخصيات .
- وظيفة تركيبية ، وتعميمية ، بإعطاء حصيلة عامة وتلخيصية للقصة والوقائع .
- وظيفة عاطفية ، بإظهار مشاعر السارد وأحاسيسه تجاه حكيه وقصه وأحداث قصته .
- وظيفة تنظيمية ، تهدف إلى ضمان الحكاية ، وإعطائها يقيناً ومصداقية[12] .

تبعاً لهذا يصبح السؤال الجدير بالطرح من منظور علم السرد هو : من يتكلم في النص ؟ ذلك أن تحديد المسعى السردي ، أو مسلك السارد في رواية ما يحكيه ، أو كيفية عرض وقائع متخيلة ، يفرض معرفة الكيفيات التقنية المستعملة من قبل الكاتب لعرض لعبة سردية وتمثيلها ؛ لأن تلك الكيفيات تشير إلى اختيارات جمالية تاريخية مؤرخة ، واتفاقات ضمنية نسبياً ، تؤسس نمط إنتاج واستهلاك ، سَرْديين ، في مجتمع معطى[13] . وبدهي أن الذي يتكلم في القص ليس هو الذي يوجد في النص ، والذي يكتب في النص ليس هو الذي يوجد في القص ، كما يقول بارت[14] .

من باب بلاغة الافتتاح ، يقدم إلينا الكاتب ــ السارد ، ابتداء من الفصل الأول «باب القنطرة» ، الممثلين والمجال والشيخ عبد المجيد بو الارواح وقسنطينة بوصفهم فاعلين ذوي مرجعية واقعية ، وبصمات إيديولوجية بارزة ورمزية ، داخل حبكة «أوديسيوسية» تشكل عناصر البرنامج السردي :

يصل الشيخ بوالارواح ، المالك العقاري المتغيِّب ، ومدير إحدى المدارس الثانوية ، إلى قسنطينة ، مسقط رأسه وعائلته ، بعد غياب دام ست عشرة سنة ، في يوم جمعة حار ، لتنفيذ مشروع ــ حيلة مضادة للدولة التي قررت تطبيق «الثورة الزراعية» ، وتأميم الملكية العقارية والملاك المتغيبين .



يقول بوالارواح ، كاشفاً سبب الرحلة وبرنامج الرواية :

- «جئت أسبقهم ؟
- من ؟ ــ الدولة ؟ ــ . . اسمع ! سيسطون على أرزاق الناس . . هناك مشروع خطير ، يُهيأ في الخفاء . . نعم سينتزعون الأرض من أصحابها . . يؤممونها . . أقسم في الورق الأرض على الورثاء ، حتى إذا ما جاءوا لانتزاعها لم يجدوا بين يدي «الشىء الكثير» . ( الرواية ، ص ٣٠ - ٣١ ) .

ولكن هذه الرغبة تصادفها صعوبات ، ويستمر الشيخ في كشف الفعل :

- إذن جئت تقسم أراضيك على أبنائك . المسألة سهلة على ما يبدو .
- على ورثتي . ليس لي أبناء مع الأسف . المسألة ليست بالسهولة التي تظن . . عليَّ أولاً أن أعثر على أقارب ، فلم أر أحداً منهم منذ الحرب ؛ وعليَّ ثانياً أن أقنعهم بضرورة مساعدتي على تنفيذ المشروع ؛ وعليَّ ثالثاً ، وهذا هام جداً ، أن أنفذ المشروع في أسرع وقت ممكن ؛ فحسب الأخبار المتسربة ، إن

المسألة عاجلة ، وسيعلن عنها عما قريب . . المسألة أعقد ، إنها مرتبطة بكمية الأرض . عندى ما يزيد عن ثلاثة آلاف هكتار» . ( ز/ص ٣٢ ) .

تبدو الرحلة إلى قسنطينة مرتبطة ــ سببياً ــ بهذا المشروع ، وكأنه الدسيسة الرئيسة التى تشكل عالم الحركة السردية والروائية ، أو تؤسس مسار الوقائع والأحداث والفعل ، الذى يحكمه منطق سببى وكرونولوجى ، يمكن تصميمه فى هذه الرسمة البيانية :

خبر التأميم والثورة الزراعية ← الرحلة ← بو الارواح فى قسنطينة ← البحث عن الأقارب ← البرنامج السردى للنص .

ولكن البرنامج السردى الخطى ، الكرونولوجى ، يجرى فى سياق مدينى أو لنقل فى مجال يبدو منذ الوهلة الأولى للقص مقلقاً ومشوشاً وملعوناً ومضاداً ، بل كأنه يعيش «فى يوم حشر» وقيامة ، فضاء مزعجاً ، متشظياً ومتعلباً ، وسرابياً ، يتخذ سيميائية ملتبسة ومتنافرة ، نتيجة الوصف أو المنولوج الوصفى . إن مجال الوقائع سيتحول إلى فاعل أساسى مضاد ، برغم رمزيته ومرجعيته ، يبقى مجالاً نصياً ذا وظائف مهمة ، تلعب دوراً فى الحركة الروائية وفى إنجاز مسار بو الارواح ومشروعه ومصيرهما .

**٣ - ١ - السارد : استراتيجية الوصف والتمثيل المضاد .**

ينبنى نص «الزلزال» عبر فصول الرواية السبع ، فى مجال قسنطينة مدينة الجسور السبع ، كما لو كان متاهة لعبد المجيد بو الارواح . وهذه المتاهة السباعية المشوشة ، تجعل من سيميائية رقم سبعة عنصراً دالاً فى إيقاع القص وتحمله إيحائية مرجعية غنية ، كأنَّ الكاتب ــ السارد يقيم تناظراً متناقضاً بين الأحداث السردية والشخصية والمجال ، ويؤسس تعقد عناصر القص وتداخلها بأسلوب مُمَشهَد ، يتشكل فى لوحات وصفية لداخل البطل وخارجه ، ويؤدى إلى تفتت موضوع «الزلزال» ، وانزياح دسيسة الرواية ، من عملية البحث عن الأقارب لتوزيع الأرض عليهم على الورق ، هروباً من التأميم وقانون «الثورة الزراعية» ، نحو مناجاة وسواسية ، لانهائية ، من خلال المونولوج التأملى ، التعليقى ، التهكمى الساخر ، للشيخ حول المدينة والسكان والسلطة والفضاء والمعيش القسنطينى . وهذه المناجاة المهووسة ، التى تمتاز بدوران البطل المضاد حول نفسه ، وتيهه وعمهه ، داخل شبكة أفكار ثابتة وصورة مركزية هوامية هى «زلزال قسنطينة» ، تجعل من حديثه حديثاً يتسم بالتكرار والاستعادة والقرف والخواء ، الذى يتعمق بالانزلاق نحو الماضى ، المغلف بحنين ثابت وتثبيتى ، هروباً من واقع أو نسق عمرانى وسسيولوجى معاد .

ليس هناك وحدة تيمية أو موضوعاتية للرواية ؛ فانفراط التيمات وتشظيها فى تأملات ــ تشير إلى مخيلة مجالية عمرانية وشيئية ــ يتوازى أو يتوافق مع تشظى وحدة الشخصية والمشروع وتعمق وسواسها ، وتصاعده نحو درجات الهوس ، فالفصام والجنون ، من خلال تراكم تعارضات الشخصية الرئيسية وتعقدها وتنوعها ، مع عناصر القص الأخرى ، مثل المدينة ، والشخصيات الثانوية ، الواقعية أو المتخيلة ، كالمرأة المستجدية ( ص ١٦ ) ، أو البَنَّاء الدَّيُوث ( ص ٥٤ ) ، أو كالدولة وخطابها ( ص ١٢ و ٧٤ و ١٣٢ . . إلخ ) ، أو وجه ابن خلدون وفكره ( ص ٢٣ و ٧٧ و ١٤٥ . . ) ، إمَّا فى خلال الحوار أو الاستعادة أو السماع . وتتحقق وحدة الرواية أساساً فى كونها مناجاة مهووسة ؛ استظهاراً دائماً وتكرارياً وصفياً لهوس الشخصية ، قبالة مدينة تنمذج مجتمعاً متغيراً ومشوشاً ، انقلب سافله عاليه وعاليه سافله ، أخلاقياً واجتماعياً وسياسياً وإيديولوجياً*.

ويفوض الكاتب للسارد صلاحيات عدة ، انطلاقاً من استراتيجية وصف وتمثيل مضاد لشخصية الشيخ الممثلة للإقطاع ، يتحدد مصيره التراجيدى ؛ فمن خلال بلاغة الوصف فى الخطاب القصصى الواقعى يموضع الكاتب السارد شخصيته فى إطار مقلق وملعون ، وينشىء كونها المتخيل ، ويصفها بطريقة متناوبة فى حركتها أو ثباتها ؛ فعلــــــها أو تأملها ، داخل المجال المعارِض ، تنفيذاً لمشروعها فى البحث عن الأقارب ؛ المشروع الإشكالى الذى يتفتت تحت تأثير دينامية التغير المجتمعى والإيديولوجى الشامل . ويظهر السارد شاهد عيان ، رائياً ومشاهداً من الطراز الأول ، وكأنه صحفى محقق كبير ، ذو حضور مهيمن ، كظل مقلق ، ملاحظ وسامع ومنصت لنبضات المكان وإيحاءات واقعه وتاريخه ومستقبله ، منتبه إلى كل التحركات والتطورات والتشققات فى وعى الشيخ وفعله ، ملتقط لخطابات الناس والشخصيات الثانوية ، لإدراجها فى سياق دلالى معارض لمشروع بو الارواح ومشروعيته من حيث هو نمط اجتماعى وطبقة . وفى هذا يشبه السارد مخرجاً سينمائياً أو عين كاميرا تسجل نظرات بانورامية ، أو لقطات «أمريكية» متحركة أو ثابتة ، أو لقطات مركزة عن قرب «زومات» ، تحيل كلها إلى دلالة أساسية هى «زلزال» بوالارواح المناسب أو الملائم لزلزال النظام الاجتماعى السائد وقيمه .

ولا ريب أن منهجية كتابة «الزلزال» أو برنامج كتابتها الذى اعتمده وطار وطبقه يتكىء على مبادىء عمل هى «التحقيق الميدانى» ، حيث قام الكاتب بدور «بوالارواح» فى داخل المجال القسنطينى . قبل أن يكتب نصه المتخيل ، وقام بـ «تجارب» تتمثل فى التجول فى المدينة وأحيائها وشوارعها وحاراتها وعماراتها وأزقتها وساحاتها وجسورها . . إلخ .

إن استراتيجية التجول بهدف وصف المجال الخارجى المتحرك تكتسح النص ؛ ليس هناك كشف أو وصف للمجال البيتى أو المنزلى القسنطينى . يقول «وطار» معلقاً حول هذه المُشاهدة المتجوّلة :

« . . وقد تنبهت إلى أننى فى «الزلزال» ظللت شأنى شأن الريفى المتسوق ، أطوف فى الأزقة والأنهج ؛ وحتى إذاما أردت الاستراحة فى مكان فلن يكون غير المقهى أو الساحة العمومية . نعم ، لم أدخل داراً واحدة فى قسنطينة الكبيرة والعريضة والطويلة ، مع أننى طفت بها كلها . إن سبب ذلك واضح ؛ فأنا لا يمكن لى أن أقتحم عالماً مغلقاً دُونى بحكم أننى لست منه . . »[١٥] .

يمكن القول إذن إن كتابة الزلزال إملاء أو استظهار لنص مُشاهد ، أو تدوين أو نسج لسيناريو كونٍ متخيل ومنمذج ، وفق استراتيجية

سردية تهدف إلى تعرية بطل سلبي مضاد وتفكيكه .

وبدهي أن سارداً من هذا النوع لا يكن أية محبة لبطله ، اللهم إلا إذا كانت السخرية وكان التهكم يمثلان علاقات ودية ؛ فإعطاء الكلمة مونولوجاً وديالوجاً للشيخ الإقطاعي ، هو إدراجه ، أو استدراجه نحو الاعتراف وكشف تاريخه ومكنوناته وهواجسه ، كأنّ النص محاكمة سردية . هكذا يشهد القص انزلاقاً من وصف موضوعي لقسنطينة والشيخ بضمير الغائب إلى وصف مُمَشْهَد ، بصري وتجوالي ومشهدي — على حد تعبير «تودوروف» في معرض حديثه عن علاقة السارد بالشخصية(١٦) ، حيث ينجز «بوالارواح» حركته وفعله مع رؤية وصفية مصاحبة له ، تغلفها أو تحكمها معارضة دلالية وإيديولوجية ، وعداوة ومقت ضمني وظاهري ، ويصير الوصف تقنية الرواية الأساسية(١٧) ، لكي يصبح سرداً بضمير الأنا ؛ تعبيراً متوتراً ومعروضاً ، تسوده وظيفة انفعالية عاطفية وسواسية وهوسية تكشفُ الشيخ وتحيل إلى حالته النفسية والعاطفية والإيديولوجية المضادة والسلبية . عند ذاك تصبح الجملة والفقرة الخطابية نسيجاً من التعليق الذاتي ، ومن الانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائح الشم ، التي تمد قلق الشخصية بشحنات معادية ومتصاعدة التأثير ، تؤكد دلالة الرواية : «قيامة» قسنطينة و «زلزالها» .

وهذا الوصف المتناوب ، سرداً أو مونولوجاً ، للمجال أو للشيخ الإقطاعي ، منظم ومحيل إلى نقطة تجذر ، تعود إليها كل نويات النص ومحفزاته — على حد تعبير «بارت» في حديثه عن تبنين النص(١٨) . هذه النقطة هي دلالة الرواية الكلية : تراجيديا الإقطاع في مجتمع متحول ومتغير ؛ فالمسار المأساوي لبوالارواح يتتابع وفق إيقاع تأزمي داخلي وخارجي ، واقعي وتاريخي ، نفسي وسيسيولوجي ، ديني وإيديولوجي في دسيسة «جزاء» تجري في مجال ملائم وملعون ؛ جزاء بطل سلبي لا يستحق سوى الانتحار أو الجنون . ذلك حكم التاريخ ، أو بالأحرى حكم تاريخ الرواية ، أي تاريخ الكاتب السارد بطبيعة الحال . إن نمذجة «بوالارواح» في نمط إقطاعي ، وتنميط المدينة في شكل مجتمع جزائري زراعي ينتمي إلى العالم الثالث ، وكرونولوجية البرنامج السردي ، وتقنية الوصف المهيمنة ، كل ذلك يجعل من «الزلزال» رواية مندرجة في القص الواقعي(١٩) ، ولو بتنويعات وتغييرات دالة ، ناتجة عن تعارض السارد مع «بو الارواح» ، موقعاً وبياناً وخطاباً وانتماء . ويمكن حوصلة التركيب السردي للرواية على أساس النموذج الخماسي للقص الواقعي ، وإن كان الكاتب قد حور فيه قليلاً أو كثيراً :

١ - وضعية مستقرة أولية نسبياً ، ولكنها محدَّدة ، تظهر في وصول الشيخ إلى قسنطينة وبسط مشروعه المضاد للتأميم ، وعزمه على البحث عن أقاربه لتقسيم الأرض على الورق ، ووضع قائمة لهم .

٢ - تبلور قوة مُحوِّلة ، تتمثل في المدينة بما هي مجال ملعون ومقلق : تدهور الطبقات والفئات القديمة المستغلة وفضاءاتها (بلباي ومطعمه) ؛ حكاية المرأة التي ماتت وهي «تخمس» في مزرعة إقطاعي ؛ هوس «الزلزال» ؛ حكايات استغلال وتعارض بوالارواح مع أقاربه ؛ تغير المصائر الفردية والجماعية وتحولها ؛ انقلاب الهرمية الطبقية تحت تأثير الثورة المسلحة ؛ الاستقلال ؛ حادثة مزبلة «بولفرايس» ؛ روائح المكان ، كالدخان والعفونة ؛ تغير الأمكنة واحتلال فئات اجتماعية ريفية شعبية للفضاء القسنطيني ؛ تشوش الحدود الاجتماعية والطبقية وبروز خطابات شعبية مضادة — كل هذه الوقائع المسرودة المحكية ، أو المحوَّرة ، أو المنولوجية ، تشدِّد تعارض «بوالارواح» مع المجال والواقع ، وتُفتِّت مشروعه ، وتحدد برنامجه ، وتعمق هوسه . إن حركته في المدينة مسكونة بلعنة مهولة هي هوام «الزلزال» ومشتقاته ، كـ «القيامة» أو «يوم الحشر» .

٣ - لا يبدو أن دينامية الفعل تتطور ؛ فحركة الشيخ في مجال النص تتدهور تحت تأثير خطابات وحوارات مسموعة عن تغير العلاقات والقيم والمعايير الاجتماعية السائدة ، ودخول مسلكيات وممارسات جديدة مقلقة ومعادية ، كالبيع والشراء الفوضوي ، والتسول ، والسرقة ، والانحلال الخلقي . ويتعمق القلق الوسواسي ليصل إلى درجة الهوس مع وصف طبوغرافي مصحوب بنكهة المكان ، من عفونة ودخان وحموضة . . إلخ . ويبدأ الزلزال في اكتساح النص في عدة أبعاد أو اتجاهات : زلزال الأمكنة ، وانقلاب الهرمية الطبقية لاحتلال الفضاء المديني ؛ وزلزال وعي «بوالارواح» نتيجة العقم والانفصال عن الواقع والارتداد إلى ماضي مقيت استغلالي — استعماري كولونيالي ؛ وزلزال ميثولوجي وقرآني ، يجد في الوصف القرآني ليوم القيامة أو الزلزال أو يوم الحشر مرجعه النصي ؛ وزلزال طبوغرافي — عمراني ، يستعيد زلزلة قسنطينة التاريخية في سنة ١٩٤٨ ، وكونها مدينة مبنية فوق صخرة متآكلة ومنخورة ، ومعلقة فوق أخدود على جسورها الشاهقة العالية . إن تغير مصائر الأقارب التي يوردها السارد أو «بو الارواح» أو «نينو» عبر الارتداد أو «الفلاش باك» . حكاية موت عمار ، الصهر ، شهيداً خلال الثورة المسلحة . ( ص ٩٣ - ٩٥ ) ، وارتقاء الطاهر ابن العم إلى ضابط «يحل ويربط» نتيجة للثورة المسلحة ( ص ١١٤ ) ، وتحول عيسى ابن الخال من شيخ زاوية زاهد ومرابط متصوف إلى مناضل عمالي ونقابي محرض ، نتيجة تصوفه الثوري ، وانتمائه لتراث الإسلام «التقدمي» ، ووقوف «أبي ذر الغفاري» عليه في المنام ، بعد معرفته بهموم حركة إضراب عمال البورجوازي «ماشا» ومشكلاتها ( ص ١١٨ - ١٢٢ ) ، إضافة إلى تغير أحوال نينو وبلباي ، ممثل «الأرستوقراطية» القديمة ، وانحدارهما إلى أسفل الطبقات الشعبية — كل ذلك يؤدي بالبرنامج السردي ابو الارواح إلى التفتت ، ويتحول المجال بما هو نص ومدينة إلى متاهة ، كأنَّ الشيخ فأرٌ ضائع وتائه في واقع متاهي مشوش ومتنافر .

٤ - ليس هناك قوة توازن ، بل قوة لاتوازن ، أو تدهور للإمكانات السردية — على حد تعبير كلود بريموند(٢٠) . هناك تصاعد متجدد لنقاط توتر الشيخ ، وصعود منطقي وضروري ومعقول لهوسه : تحول قريبيه الباقيين ؛ الأول «الغرابلي» ، ابن العم ، إلى أستاذ ، نتيجة الكفاح المسلح ، ودخول السجن والتعلم ، ثم الالتحاق بالجامعة بعد الاستقلال ؛ وتغير مصير «الرزقي البرادعي» من سكير إلى مصير ملتبس ؛ إلى إمام أو وزير . ( ص ١٥٨ - ١٥٩ و ٢٠٨ ) . لا جدوى من البحث . لقد غيرت الثورة المسلحة جيلاً

ومجتمعاً كاملاً . لقد حدث الزلزال منذ أمد طويل ، وما يزال أثره قائماً . هكذا يتدهور الشيخ الإقطاعى كلياً ، بعد أن «لفته المادة السائلة واللون الداكن ، وراح يركض فوق «جسر الشياطين» وهو ينادى بأعلى صوته :

– ياسكان مدينة قسنطينة ! الزلزال الزلزال ! الزلزال ! «ياآل بوالارواح » ! الزلزال الزلزال ! » . « ص ٢٠٩ » .

٥ – ويشكل فصل «جسر الهواء» وضعية نهائية ، حيث تمفصل الهوس مع التيه ليتحول إلى فصام وجنون ، وحيث تشظى الوعى واختلاط الأمكنة والأزمنة بين ماض عقيم وحاضر مقلق وملعون . ومن خلال المواجهة الرمزية بين الأطفال و «ابن باديس» والأقارب ــ بوصفهم شخصيات متخيلة ــ و «بوالارواح» تتحقق أو تظهر نقطة سقوط نهائية : فقدان الإقطاع مشروعه ومشروعيته ، وضياع الخطاب الإقطاعى «لكلامه المرصع وحرفه البراق» ــ على حد تعبير أغنية «ناس الغيوان» المتضمَّنة فى آخر جملة من الرواية . ( ص ٢٢٤ ) .

وعلى الرغم من أن هذا النموذج الخماسى للقص الواقعى محكوم بسببية وكرونولوجية واضحة ، فإنه يتعقد عن طريق تراكب حكايات ثانوية وارتدادات وصفية وتعلبها ، لا تلغى تسلسله وتتابعه ، بقدر ما تدعم دلالة تعارض «بو الارواح» مع الواقع ــ المجال ، وخطاب السارد الكاتب ، وتبرير تدهوره عبر مسار تراجيدى جزائى ، إن لم نقل عقابى . ويرتبط المابعد بالماقبل فى وعى القارىء من خلال تغير علاقات المضمون ، وشفافية المنطق السببى ( الوقائع ، سمات الشخصية ، سببية إيديولوجية رمزية . . ) . لذا تبدو مقروئية «الزلزال» بما هى رواية ملائمة لقارىء مدعو للمشاركة فى تغيير المجتمع ، وواع بمجريات الصراع ورهاناته ، أو ــ على الأقل ــ مهيأ لفهمه والمشاركة فيه ، لكونه ينظر إلى الكاتب بما هو «مرشد» و«ملتزم» و «فاعل إيديولوجى»[٢١] .

وهذا البرنامج السردى يصبح قابلاً للشرح والمعقولية بارتباطه بسيميائية شخصية «بوالارواح» ، ودلالة مساره التراجيدى السلبى .

### ٣ – ٢ – «بوالارواح» : النمط ــ الطبقة المضادة .

تكشف شخصية الشيخ هويتها بوصفها نمطاً أو نموذجاً ــ هو عنصر مؤسس للقص الواقعى ــ وهى تقوم بتمثيل دورها الفعلى ، والرمزى المرجعى ، فى أمانة ووفقاً لمخطط ، وكأنها بيدق فوق رقعة شطرنج سردية ، فى يد لاعب هو السارد ، تتحرك ضمن لعبة أو نقلات ناتجة عن اختيارات إيديولوجية وتصنيفات دلالية مثل : اشتراكية/إقطاع ــ رأسمالية ؛ مستغل/مستغَل ؛ تقدمى/رجعى ؛ حداثى/سلفى ؛ مادى/مثالى ؛ تنويرى ــ إسلامى/ظلامى ــ مرابطى خرافى . . إلخ . وتملك شخصية «بوالارواح» «نكهة الواقع وأثره» ــ بمفهوم «بارت» ــ ولكنها تظهر كائناً نصياً ، وتتحقق معقوليتها ومصداقيتها بالارتباط مع سيميائيتها وفعلها ووظيفتها ورمزيتها داخل عالم القص . ويمكن تشكيل «بطاقة هوية» الشيخ من «قطع غيار» شاراته الموزعة فى ثنايا وصف السارد ، أوفى المنولوج ، أو سياق الفعل ، من طرف هيئة السرد المضادة ، المدبرة للعبة :

– من حيث الاسم والكنية ، تحيل «بوالارواح» إلى مدونة ميثولوجية إسلامية وشعبية ، وتنتج دلالة «سلبية الشخصية وكيف أنها بغيضة . إنها أشبه بغول أو شيطان أو تنين أو أفعى أو حرباء . . بما هى وجوه واستعارات مخيفة وقميئة . كذلك فإن الوعى الشعبى يلحق نعت «بوالارواح» باسم من قتل أرواحاً وبقى مديوناً بأعناقها . وربما يرمز الكاتب هنا إلى «تعدد رؤوس الإقطاع وأرواحه» ، بما ينطوى على تحذير وتنبيه خطابى لمن يهمه الأمر وللقارىء .

– جسمياً ، يجسد الشيخ صورة الغنى الجشع ، ذى البطن المنتفخ ، والهيئة المضحكة ( ز/ص ١٩ ) ، ويبدو كأنه منحدر من سلالة «دونكيشوطية» على مستوى اللباس وعلامات الهندام ، نظراً لطابع مفارقته المتضادة : لباس أرستوقراطى/لباس وواقع شعبى .

– نفسياً ، تظهر شخصية «بوالارواح» بوصفه «أنا» موسوساً وعصابياً وسادياً ، وعقيماً جنسياً ، وهامشياً ، ومفصولاً عن الواقع ، وخائراً ومتعباً ، يعيش تثبيتاً زمنياً ، وتبعية مطلقة لفكرة هوامية هى الزلزال أو القيامة . ولا ريب أن تمرين قراءته الطريف فى ضوء التحليل النفسى ، سيكون ذا إنتاجية دالة وغنية ، لاسيما على صعيد بنيته النفسية ، وسيميائية استجاباته ، ومقارنة ذلك مع حقل الدلالات والمفاهيم الفرويدية ومعجمها ، مثل :

الارتداد إلى الذات ؛ حالات القلق والوسواس ؛ التضاد الوجدانى ؛ التثبيت ؛ توليد القلق والتمهيد العصابى ؛ الخور الاتكالى ؛ الدفاع ورفض مبدأ الواقع ؛ السادية ؛ حالة العجز وعصاب الإخفاق ؛ عصاب الهوس ؛ الفصام الهذيانى ؛ الواقع المتاهى . . إلخ[٢٢] .

– بموضع السارد الشيخ ــ بوصفه مالكاً عقارياً كبيراً ، متغيباً ومحتالاً ومحدداً بالريع العقارى ومساحة الأرض التى ارتبط تراكمها بالاحتيال ــ بموضع الربا والمصادرة والاستغلال بما هى علامات اجتماعية وطبقية . إنه سليل عائلة من القواد و «الباش أغوات» ، خائنة وعميلة للاستعمار ( ز/ص ١٤٢ ) ، ومتحالفة مع البورجوازية الزراعية الكولونيالية ، والبورجوازية اليهودية التجارية الربوية ( ز/ص ١٧٢ ) ، كما أن علاقاته مع الأرض تتشابه مع علاقاته التسلطية ــ الاستغلالية للمرأة ، ومع «ممارساته الجنسية» المريضة الإشكالية ، الملتبسة[٢٣] .

– فكرياً وإيديولوجياً ، يعد الشيخ رجل دين ، متعلماً ومديراً لمدرسة ثانوية ، قروسطياً مناوراً ومتآمراً ، يربط قيماً أخلاقية ، كالشرف والنبل والوجود ، بقيم سلعية تجارية ، ويؤول الدين والنص القرآنى ، انطلاقاً من رؤية طبقية ، على أساس تصنيفات وثنائيات دلالية ، تحقق تماهى الواقع مع أحلامه ، وتجعل من الكلمات والخطابات «التقدمية» ، معجماً يعارض المدونة القرآنية : التأميم = ضلال ؛ الثورة الزراعية = بدعة ؛ الحكومة = عصابة إلحادية ؛ الشعب = غوغاء ورعاع ؛ البناء الاقتصادى والتصنيع والتعليم = كفر وإلحاد ؛ التغير الاجتماعى وانقلاب الهرمية الطبقية = زلزال وقيامة ؛ الدولة والسلطة = طغمة عميلة للروس !

إنه شخصية ماضوية ، معادية للحاضر والمستقبل ، ومضادة للوحدة الوطنية ( ز/ص ٨٢ ) ، وتائهة ، وفأرية ؛ تكره كل ما هو إنسانى وشعبى وطفولى ، وتعيش حياتها فى داخل النص على نحو مقاومة سلبية مهووسة وهاجسية ، تديرها فكرة دالة وهوامية هى «الزلزال» .

إن عمليات تأشير شخصية «بوالارواح» على اختلافها محكومة بشفرة ثقافية، تحمل بصمات إيديولوجية من طرف كاتب ـ سارد، وضع على عاتقه مهمة هى تصفية الإقطاع من النص الروائى والأدبى والإيديولوجى لتكون عملية متوازية مع تصفيته مادياً واقتصادياً من قبل الدولة؛ وسيظهر هذا فى وظيفته بما هو قطب فاعل فى النموذج التشخيصى للرواية، تجرى «حركته» فى مجال دال ويلعب دور الفاعل الأساسى.

**٣ - ٣ - قسنطينة: المجال الملعون القيامى الزلزالى.**

لماذا اختار الكاتب قسنطينة مجالاً للأحداث والدسيسة والشخصية؟ كيف عرض المكان فى النص، فى ارتباطه مع المكان المرجع؛ قسنطينة الجغرافيا، وقسنطينة الرواية؟ يتزاوج المكان المرجعى مع المكان المتخيل نتيجة إجراءات كتابة الزلزال فى صورة سيناريو أو سرد وصفى بمشهد للمدينة، بعد الاستقلال، وخطة حكائية رمزية هى دراما الإقطاع فى مجتمع متحول و«ثورى». تحقق قسنطينة وظائف كثيرة:

- وظيفة معلمية، علمية ورمزية. إنها كون زراعى متخلف؛ عالم ثالثى. جزائر فلاحية ريفية متحولة نتيجة للتمدين والتصنيع وانقلاب الهرمية الاجتماعية والطبقية التى أحدثتها الثورة المسلحة والاستقلال. مدينة هى رمز للهوية الدينية ـ الثقافية، ومركز انطلاق الفكر السلفى الإصلاحى، وتجذر الأنا القديمة؛ فإمكانات قسنطينة، بما هى موضع رمزى تشير إلى تشقق المعالم القديمة اجتماعياً، وتحول القيم والعلاقات الاجتماعية والإيديولوجية، الذى يظهر فى تملك فئات اجتماعية جديدة للفضاءات والأمكنة، التى هى مقار قديمة كانت تخضع للهيمنة الأرستوقراطية الزراعية، وللباشوات والقواد والتجار الكبار، والعلماء والمثقفين والتجار اليهود. لقد زلزلت قسنطينة اجتماعياً وطبقياً نتيجة للثورة المسلحة، وإصلاحات السلطة المعادية للإقطاع والاستغلال. (ز/ص ٢٩).

- تلائم قسنطينة ـ من حيث هى طوبوغرافيا وعمران معقد ومتراكب ومجسّر ـ دلالة البرنامج السردى ومسار حركة الشخصية وفعلها؛ فالمدينة مبنية فوق صخرة متآكلة، فى أعلى أخاديد شاهقة؛ وهى متشعبة ومتعالية الشوارع والساحات والدروب، ومتراكبة ومتداخلة من حيث هى نسيج عمرانى. إنها مدينة معلقة، فوق جسور سبعة معلقة. إنها مجال متاهى مثالى للعمه والتيه والضياع والتوزع، واختلاط الأمكنة والأزمنة. هكذا تلعب قسنطينة، بوصفها إطاراً للأحداث، وظائف متاهية ومعارضة، عبر الساحة، المقهى، الشارع، الجسر.. العمارات والبيوتات، بما هى «ديكور» خارجى لتدهور الشيخ وتدحرجه فى منحدر مسار تأزمى يحقق تراجيديا الإقطاع فى مجتمع ومدينة متغيرة متحولة ومتصارعة.

إن قسنطينة بما هى مجال، هى متاهة «بوالارواح» وضياعه وسبب إخفاق مشروعه. هى موضع ومقر لنزاعات اجتماعية، وصراعات طبقية داخلية، بعد أن كانت مكان النزاع الكولونيالى بين المستعمر والمستعمر قديماً[٢٤]. هناك تناظرات بين زلزال قسنطينة «الثورى» وزلزال بوالارواح بوصفه ممثلاً لطبقة إقطاعية، وتوازيات متعاكسة بين «تقدم» المدينة ونكوص «بوالارواح» ورجعيته وماضويته؛ تلك التوازيات التى تنتج دلالة مركزية هى الزلزال والقيامة. وتنمى «الزلزال» من خلال تعارض «بو الارواح» وقسنطينة عناصر صراع إيديولوجى واجتماعى مرجعى، يعبر عن صراع الفاعلين: السارد والشخصية والمجال، ويفضى إلى الهوس والجنون. وتستعيد كذلك تيمة المدينة العاهرة، الملعونة، بما هى نمط أدبى، علامة على قول روائى معارض. إنها رواية مسار لعنة فى مدينة مقفلة على رموزها الدينية السلفية الزراعية والعقارية، محكوم عليها بعنف رمزى عنيف، ومرغوب فيها ولكنها متباعدة ومتغيرة ومتاهية وموضع لتشقق الهوية القديمة. إنها مدينة ملعونة، تكشف وتعرِّى تفتت النص الدينى وتحلله فى مواجهة واقع التغيير الريفى والإصلاح الزراعى[٢٥]. إنها مدينة مدنسة، تتحدَّد صورتها المثالية («قسنطينة ككعبة يستحب الدخول إليها يوم الجمعة») (ز/ص ٩) فتتحول إلى مدينة مُدَّخنة متعفنة وغوغائية ورعاعية ودنيوية وترابية. وبين الصورة والصورة المضادة تحدث القيامة أو الزلزال بما هو تحول مجتمعى شامل ومرمز، يؤسس دلالة الرواية برمتها:

- كونه زلزالاً سوسيولوجياً كلياً إنما نتج عن الهجرة الريفية، وتزييف المدينة، وتحول الأمكنة، وتملك الفئات الشعبية الكادحة لفضاءات الأرستوقراطيات القديمة، وانقلاب الهرمية الاجتماعية والطبقية.. يقول خطاب الرجل الحضرى المطربش، معبراً عن قلق وهوس مهيمن:

«ضاقت المدينة يا ربى! سيدى ضاقت. خمسمائة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفاً فى عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربى! سيدى! نصف مليون برمته، بطمه وطميمه فوق هذه الصخرة، تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس؛ حتى الهواء امتصوه، ولم يتركوا فى الجو إلا رائحة آباطهم». (ز/ص ١٤).

إن طابع المدينة الجديد، العرقى، المعيشى، الاجتماعى، أدى ابتداء من السبعينيات ـ كما هو الحال فى مدن أخرى جزائرية كبيرة ـ إلى بروز فئات كادحة كاسحة للمجال، وتهميش الفئات الممتازة، خصوصاً البورجوازية والأرستوقراطية الحضرية، التى تقوقعت على نفسها ضمن استراتيجية زواجية وعائلية مغلقة، لاسيما فى تلمسان وقسنطينة، بوصفهما مدينتين عريقتين، وموضعين للهوية الثقافية والاستمرارية الدينية. يقول «بلباى» شارحاً أسباب تدهور طبقته بعد الاستقلال:

«اسكت، اسكت! الفرنسيون خرجوا. المسلمون خلفوهم. الشقة التى كانت تؤوى عائلة أضحت تؤوى عدة عائلات.. أسر الفرنسيين كانت لا تتعدى الثلاثة أو الأربعة أفراد، على أقصى تقدير، أما أسر بنى عمك فلا أقل من تسعة أو عشرة. البوادى رحلت إلى القرى والمدن الصغيرة، وهذه رحل سكانها إلى قسنطينة، ولم يبق هناك من يؤم المطاعم، لا الفخمة ولا غير الفخمة، حتى من يتسوق إلى المدينة، لزيارة ابنه فى الثانوية، أو لشراء

قطعة غيار ، يجد أقارب له هنا يأكل عندهم ، فاضطررت إلى التعامل حسب متطلبات الوضع ، كما ترى : فليفلة ، وبيضة ، ولبنة ، وما شابه .. مرحباً بقضائه وبرضاه » . ( ز/ص ٢٧ - ٢٨ ) .

«قسنطينة الحقيقية انتهت . أقول زلزلت زلزالها . ولم يبق من أهلها أحد كما كان . أين قسنطينة بالباى وبالفون وبن جلول وبن تشيكو وبن ككارة ؟ زلزلت زلزالها . زلزلت زلزالها ، وحل محلها قسنطينة بوقنارة وبو الشعير وبولفول وبو طمين وبو كل الحيوانات والنباتات» . ( ز/ص ٢٨ ) .

تبدو قسنطينة ــ سوسيولوجيا ــ مدينة أو بلاداً ريفية فى طور التمدين والتحديث ، تتغير تحت تأثير مشروع مجتمعى وإيديولوجى ملتبس ، تتخلله فوضى الهجرة الريفية ، وتعميم النظام الأجرى ، وبروز الدولة بوصفها دولة «عناية إلهية» ، ذات خطاب تقدمى انتقائى ذى نكهات اشتراكية .

- وهو زلزال إيديولوجى ــ أخلاقى ، يتجلى فى بروز خطاب دولة مهيمنة مركزياً ، تتدخل بقوة لإعادة تنظيم اللوحة الاجتماعية وتوزيع الخيرات والفضاءات ، من خلال إيديولوجيا «تقدمية مغيرة» ، تعيد تأويل الثورة المسلحة والإسلام فى منظور «اشتراكية اقتصادية علمية» ، ولكنها توجس خيفة من الصراع الطبقى ، وتُعلى من شأن الوحدة الوطنية وقيم العدالة الاجتماعية الفلاحية والشعبية ، دون أية إحالة إلى مرجع إيديولوجى خارجى كالماركسية ، أو نظرية الثورة الاشتراكية . ولا ريب أن «الزلزال» بما هى نص روائى تشتمل على مجموع الخطابات الواردة ، ولكنها تقوم بعملية تفكيكها وإعادة بنائها وتصنيفها وفق دلالاتها . يقول «بوالارواح» عارضاً الخطابات المتنازعة :

« تغير كل شىء . صدق ابن خلدون عندما .. لا . لا . كافحنا من أجل أن تصير الجزائر عربية . ولن نندم . قاومنا رأى ابن خلدون هذا فى مطلع الاستقلال ، وفى باقى السنوات ، حتى عندما «بدأوا يخرجون عن الموضوع ، ويعلنون فى كل مرة عن فكرة مستوردة من هنا أو هناك . لكن بالغوا .. بالغوا وأيم الحق . خدعونا . بدأوا بالاشتراكية حروفاً ، ثم راحوا يبعثون فيها الروح ، حتى صارت كلمة ، تعنى ــ لا محالة ــ شيئاً ، ثم ها هم وفجأة .. » . ( ز/ص ١٢ ) .

إن الـ « هُمْ » هى السلطة ، هى الدولة وخطابها المعادى للإقطاع ومشروعيته القديمة ، التاريخية والثقافية والإيديولوجية . ويوضح «بوالارواح» ذلك :

« قرأنا العلم الشريف ، وجالسنا العلماء ، وكافحنا مع الشيخ بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة ، وتفقهنا فى المذاهب الأربعة ، ولم نعثر على هذا المنكر . لا . الشىء لمن يملكه ؛ والتمليك وارد فى القرآن الكريم . ثم لا . الناس راضون بوضعيتهم ، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه ، وبما قسم عليهم مقسم الأرزاق ، وما دخلهم هُمْ ، لولا أنهم يعجلون الساعة بالمروق» . ( ز/ص ١٣ ) .

وسيتطور هذا النزاع الخطابى والصراع الإيديولوجى ، كما هو الحال فى أغلب نصوص «وطار» الأدبية ، خلال الرواية كلها ، ويتكثف ويتراكم فى منظومة خطابات نمطية ، مُوَجِّهة للدلالة الروائية .

- وهو زلزال طبوغرافى ، عمرانى ، ذو إحالات أسطورية وقيامية وقرآنية ، تشير إليه المدونة المعجمية والدلالية ، ومختلف الصياغات والمفردات ، التى تتجذر فى النص القرآنى ، حول الزلزلة والحشر والقيامة : النفير ؛ الحصار ؛ الحشر ؛ الازدحام ؛ الصعود والنزول ؛ قيام الساعة ؛ الأخدود العظيم ، الجسر والصراط المستقيم ؛ الصخرة المتآكلة ؛ المروق ؛ صاحب الدابة ؛ القدر المغلى ؛ صور معجزاتية .. يقول «بوالارواح» فى مناجاة غنائية :

« « إن زلزلة الساعة شىء عظيم ، يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى» .. تحملنا وإياكم صخرة يعمل فيها الماء عمله من كل جانب ؛ الله أعلم بما فى باطنها من تجاويف ومن أكلاس متداوية ؛ يمكن فى كل لحظة أن تعلن بطريقتها الخاصة عن استقالها لنا .. يا صاحب البرهان يا سيدى راشد ! .. قل كلمتك ! حركها بهم وبفسقهم وفجورهم .. » . ( ز/ ٣٤ - ٣٥ )



- أما كونه زلزالاً داخلياً ونفسياً فيتعلق أساساً بالشيخ ، بطل الرواية نفسه ، ومختلف المفردات والجمل والصياغات الدالة المعبرة عن قلاقل البنية السيكولوجية ، مثل «اعتراء شعور غامض ، وأحس باللون الداكن فى أعماقه ، يتحول إلى مادة سائلة ، غازية أو رصاص أو قار .. أو أى شىء من قبيل المادة الثقيلة المتجاوبة مع الحرارة» ، ( ز/ص ٢٢ ) ، أو مثل : الوسواس الخناس ؛ الذهول وامتلاء النفس بالظلمة ، الشعور بالحرارة ؛ عودة المكبوت الجنسى ؛ العقم ؛ اضطهاد الأمكنة ؛ العفونة والدخان ؛ ثقل القلب ؛ الهوس ؛ الإحساس بالزلزال ؛ الدعاء المحموم ؛ التداعى الهذيانى ؛ المنولوج الخرافى ؛ العدوانية المرتبطة بنزوة الموت والانتحار ، المختلطة بترفات فصامية جنونية ، وحديث هوامى .. هذه جميعاً تشير إلى أن الشيخ قد انزلق نهائياً من التوازن إلى الفصام ، فى عملية تفكك الفكر والفعل والعاطفة ، وَتَظَاهُر بالنفور واللا مبالاة تجاه الواقع ، والانكفاء على الذات ، مع طغيان حياة داخلية غارقة فى النشاط الهوامى والهذيانى[٢٦] .

إن هذه الحمولة الرمزية الكثيفة لصورة «الزلزال» بما هى صورة مركزية ودالة تؤطر حركة «بوالارواح» ، وتدفع به فى مجرى تراجيدى ، شارك السارد والمجال فى بنائه عقاباً لطبقة اجتماعية داسها

**تاريخ المجتمع الجزائري ، على الأقل اقتصادياً واجتماعياً ، فى انتظار انتحارها وفقاً لنبوءة الرواية وخاتمتها .**

**وصراع الكاتب ـ السارد/المجال والشخصية ، يتجسد خصوصاً فى صراع الخطابات واللغات الجماعية ، وكأنَّ «الزلزال» رواية صراع طبقات ، تبدو ، بالإضافة إلى محتواها المادى السسيولوجى ، فى صورة كائنات إيديولوجية وخطابية .**

**٤ - الخطابات والتناصات فى الزلزال :**

**«كرنفالية» أم واقعية اشتراكية ؟**

بغض النظر عن رمزية النهاية «الواقعية الاشتراكية» ، حيث يتدخل الكاتب بوصفه صانع بيان سردى رئيس لتنميط المواجهة بين الأطفال ـ ابن باديس وبوالارواح ـ وترميزها ، ليؤكد تفاؤل إيديولوجيته الأدبية بانتصار ممثل «الشعب الكادح» على ممثل «الإقطاع» ، فإن «الزلزال» بما هى نص متخيل وعالم قص ، تدمج كثيراً من اللغات الجماعية المشفَّرة ، وتستوعب ـ نقدياً ـ كثيراً من الخطابات التى ظهرت فى حقبة السبعينيات على صعيد النسيج الإيديولوجى الجزائرى ، وربما تتميز ، بما هى كيان دال ودلالى ، بقدرتها على تنميط هذه الخطابات المرجعية ، وإدراجها فى سياق السرد ، وكأنَّها «تعكس» ـ حتى نستعمل هذه الكلمة سيئة الصيت النظرى والمنهجى ـ جدلاً وصراعاً بين خطابات ، تمفصل صراع مصالح جماعات وفئات ورهاناته .

وإذا كانت «واقعية» وطار «الاشتراكية» المعلنة فى مقدماته ونصوصه اللا تصويرية ، تكشف عن التزامه بالاشتراكية العلمية ، وبخدمة الشعب الكادح ، وبعضويته الفكرية والسياسية لحركة نضاله ، وتفاؤله بالتاريخى وأمميته ، ورفضه للأدب الحداثى البورجوازى[٢٧] ، وتطرح إشكالية قيام مذهب أدبى ـ إيديولوجى مفارق لبنية اجتماعية ـ وأدبية ملتبسة ، تتراوح ـ سسيولوجيا ـ بين «عصبية خلدونية» وبنية طبقية تتمثل فى داخلها علاقات ملكية عقارية وإقطاعية ورأسمالية ، و ـ أدبياً ـ بنية أدب وطنى مكتوب ، ذى تقاليد شفوية ، مرتبط بمسار تشكل الدولة الوطنية ـ فإن رواية «الزلزال» تظهر نصاً ، ينبنى داخل جدلية بين شكل وقص مقصود إليه ، وبيان متسلط وإيديولوجى ، وذى معنى وحيد ، ودجماتى ، وشكل متفتح ، حوارى وكرنفالى ، يعرف الذات من خلال الآخرين ، ويتحاور مع نصوص وخطابات أخرى . نلاحظ أنه برغم إصرار الكاتب على تنميط مسار الشيخ وخطابه بما هو نموذج إقطاعى ، فإن النص ، خصوصاً فى فصوله الستة الأولى ، ينكشف وينبسط بوصفه سرداً متداخلاً ، معقداً وغنياً ، يمتص ويحمل فى مجراه لغات متنوعة ، ومتنازعة ، وأحاديث تجد فى النصوص الثقافية والتاريخية والدينية والشفوية والمعيشية جذورها وأصولها . . وإن تم ذلك بتخطيط ظاهر ، لاسيا فى نهاية الرواية ونقطة خاتمتها .

إن هذه الملاحظة ـ الفرضية ، تبدو ملائمة لرواية بطل سلبى ، فى سياق مجال متناهى متنافر ومعقد وذى أبعاد عمرانية ، تراجيدية وأسطورية ، ولد صداماً أنتج فصام شخصية الرواية الرئيسة وجنونها . يقول ميخائيل باختين :

«إن اللغات هى تصورات للعالم غير مجردة ، بل ملموسة واجتماعية ، يعبرها نسق التقويمات المترابط مع الممارسة الجارية وصراع الطبقات . لذا فإن كل موضوع ، وكل مقولة ، وكل وجهة نظر ، وكل تقويم ، وكل نبرة أو أداء إنما يتمثل فى نقطة تقاطع حدود اللغات ـ تصورات للعالم ، ويندرج فى صراع إيديولوجى مثير»[٢٨] .

وتحوى رواية الزلزال حواراً بين خطابات ولغات جماعية ، إشارية ومحيلة إلى بيانات تعبر عن الفاعلين ، وتقوم على المستوى الاصطلاحى والمعجمى والدلالى بوظيفة فى البنية السردية وتطور المسار التراجيدى . ثمة نزاعات تركيبية وأسلوبية فى أحاديث الرواية ، تظهر فى شكل تعارضات بين خطاب السارد وخطاب «بوالارواح» والدولة والفئات المدينية والشخصيات الثانوية ، وفى شكل تناصات بين «الزلزال» ونصوص وطار الأخرى ، أو بين الرواية والنص القرآنى والخلدونى والشعبى .

ولا ريب أن إشكالية كهذه ، تتطلب بحثاً آخر ، ولكنى سأغامر بتقديم عناصر افتراضية مبتسرة ، إكمالاً لتحليل شمولى ، مع وعى بأن التحليل المفصلى القطاعى هو الكفيل بالوصول إلى دلالة النص وإيحائيته المتعددة ، التى تؤكد أهمية المقاربة المتعددة الاختصاصات والزوايا وضرورتها .

يظهر خطاب الشيخ فى الرواية لغة دينية ، تجد فى التصنيفات والصياغات الدينية ، والحديث والبلاغة ، مفرداتها واصطلاحاتها ودلالاتها ؛ فهى سسيولكنة تمتص كل تراث الخطابة والوعظ والكلام الدينى ، الذى يدمج فى بنيته الخطابية الآيات القرآنية والحديث النبوى ، وطقوس وإجراءات بيان «السلف الصالح» و«التابع» الذى يذكر القارىء بـ «الحديث الدينى» و«خطب الوعظ» ، وكأنَّ «بوالارواح» كائن لغوى وخطابى ، سليل لخطاب الأرستوقراطية الفقهية الإسلامية من «علماء» و«رجال دين» . إنه خلف دلالى وأسلوبى لسلف ملتبس ، يعيش لغته كما لو كانت ثنائية : لغة اصلاحية دنيوية ؛ ولغة دينية مقدسة . بهذا المعنى تشكل «الزلزال» مبادرة لتفكيك الكلام المتعالى المطلق ، عبر محاكاته الساخرة التهكمية ، وتفتيت مبطناته وشفراته الإيديولوجية ، وإظهار «الضمنى الطبقى» والمصلحى فى داخله . إن المسحة القرآنية للشيخ «بوالارواح» تقوم بتأسيس مشروعية خطابية ، تتكىء على سلطة المرجع القرآنى والنبوى والسلفى التابع ، بلاغة وطقساً وأسلوباً ، لإقناع القارىء ، ومعارضة الخطابات الأخرى ؛ ذلك القارىء الذى يملك ـ على أكثر تقدير ـ ذاكرة قرائية وإيديولوجية يعد الإيمان والقناعات والتصنيفات الدينية جزءاً منها . ويستعمل «بوالارواح» الآيات والسور فى إطار فعل تصنيفى ، وضمن استراتيجية دلالية وسردية تؤول النص المقدس وفق مصالحه ومشروعه الاجتماعى والإقطاعى . إن لغته ليست لغة قرآنية أو كلاماً مطلقاً متعالياً ، بل هى حديث إيديولوجى وجماعى ذو لبوس دينى ، يستعير صياغات ومفردات وجملاً مقدسة وطقسية وإلهية ، لينجز انزلاقاً من قدسية معترف بها إلى «قدسية» تبرر مشروعه الدنيوى ورغبته الطبقية . وإزاحة الدلالة الأصلية للنص القرآنى ، ووضعها فى سياقات مغايرة ،

ينتج معانى ودلالات ملائمة ومناسبة لخطاب الشخصية ، ويربطها بنقطة مرجعية : التنديد بالاشتراكية والتأميم و «الثورة الزراعية» حفاظاً على استمرارية الأرض والملكية العقارية . هكذا تصبح لغته «طبيعية وبدهية» ، وهى تموه مراجعها وإحالاتها الإيديولوجية .

يعلق «بوالارواح» فى نبرة دينية على تدهور «بلباى» ومطعمه :

« لا حول ولا قوة إلا بالله . أحقاً هذا هو مطعم بلباى الذى عرف الأغوات والباشوات والمشائخ وكبار القوم ، أصحاب الأرض والأغنام والجاه ؟ . . يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى . صدق الله العظيم » . ( ز/ص ٢٣ ) .

تضمين الآية هنا ينتج دلالة «لغة رمزية ذات سلطة مقدسة» ؛ لغة سلطة متعالية ، على حد تعبير بيير بورديو[٢٩] ، تفيد وتبرز «إلحادية الواقع وجاهلية السلطة» . وهاك مثالاً آخر . يقول «بوالارواح» معلقاً على انقلاب الهرمية الاجتماعية وصعود فئات شعبية :

« أن يتطاول الحفاة العراة ، رعاة الشاة فى البنيان ، وأن تَلِدَ الأمـة رُبتَهـا . . » ( ز/ص ٢٩ ) ، أو تذهل كل مرضعة . يا صاحب البرهان ، حَرِّكها بهم وبمنكرهم . . الهواء امتصوه . . ! الزلزال إحساس ، يتقدم أو يتأخر ، أو يكون فى حينه . . قضوا على المدينة ، واتجهوا إلى الريف يتآمرون على عباده الصالحين فيه » . ( ز/ص ٤٠ ) .

ويقول ساخطاً على « العدالة وقصرها » :

« عليهم اللعنة فى الليل إذا يغشى ، والنهار إذا تجلى ، إن كانوا يعرفون معنى للعدالة ، هم الذين يخططون للاستيلاء على أراضى الناس » . ( ز/ص ٥١ ) .

إن هذه الأحاديث أو الرطانات التى تجمع صياغات قرآنية ودنيوية وسسيولوجية ، موجهة بهدف إثبات دلالة هى «تعارض التأميم مع القرآن» . . أليس «بوالارواح» هو الذى يقول «الصلاة حرام فى أرض مؤممة» ؟ .

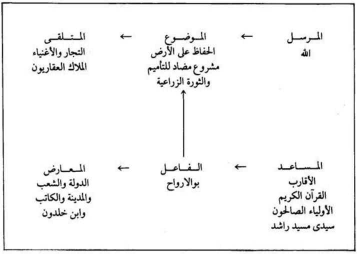
وهذه الأمثلة غيض من فيض ، تشير فى عمومها إلى لغة جماعية واجتماعية مشفرة ، ومبصومة إيديولوجياً ، تدمج النص الدينى المقدس فى منظومة تصنيفاتها الدلالية لإنتاج ثنائية دلالية متعارضة : الاشتراكية ــ الإلحاد/ الدين ــ القرآن ، التى تتولد عنها ثنائيات فرعية ، وانشطارات ثانوية مثل :

التأميم/ بدعة ؛ الثورة الزراعية/ ضلالة ؛ الدولة/ عصابة إلحادية ؛ التغير الاجتماعى/ «تطاول الحفاة العراة . . » ؛ الحكومة/ احتلال روسى ؛ التصنيع/ زندقة ؛ العدالة/ ظلم ؛ الشعب/ قوم «هاجوج ــ وماجوج ــ غوغاء رعاع» ؛ الواقع/ الزلزال ؛ قسنطينة/ القيامة ــ الحشر ؛ الثورة المسلحة/ الماضى الاستعمارى واليهودى ؛ ابن باديس/ سيدى مسيد وسيدى راشد ؛ الجزائر بما هى شعب واحد/ الجزائر بما هى شعوب وقبائل وعرب وأتراك وبربر ، تغير مصائر الأقارب/ علامة على قيام الساعة . . إلخ .

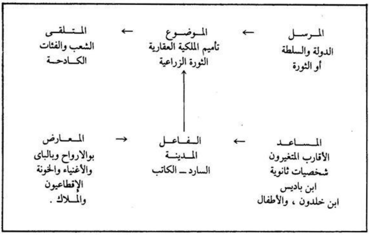
إن هذه «النظائر الدلالية» تضمن لخطاب «بوالارواح» تآلفه ، وتفرز وهما بمعقوليته ومشروعيته ومطلقيته ، وكأنها تعتمد هذه الثنائيات الدينية تحريفاً لمرجعية القراء المؤمنين المسلمين بداهة ، وتمويهاً وإذهالاً عن المقاصد ــ كما يعبر ابن خلدون ــ والمرامى الاجتماعية والمادية ، وتحقيقاً لمصداقية الخطاب وسلطته ، بهدف تبرير الملكية العقارية ونظام علاقات الإنتاج الاستغلالية ، وإطلاقاً لتأويل مجازى ونسبى بمفصل مصالح فئوية واجتماعية ملموسة .



نستعير نموذج الفعل أو «النموذج التشخيصى» الذى وضعه «ألجيرداس . ج . جريماس» لتشكيل خطاب «بوالارواح»[٣٠] :



ويمكن أن نعكس نموذج خطاب «بوالارواح» ، لكى نصل إلى نموذج خطاب السارد ــ الكاتب والدولة أو السلطة ، التى يتبنى أطروحاتها ويدعم مشروعها ، ولو باستراتيجية نقدية ، تشير إلى موقع بيانه الإيديولوجى المفارق للإيديولوجية «التقدمية» العامة والملتحق بمدونة إيديولوجية كاملة ومتبنية نسبياً :




وهناك افتراق بين خطاب السارد ــ الكاتب وخطاب الدولة «التقدمى» ، يتجلى فى كثير من الغمزات النقدية ، مثل نقد «أخلاقية الدولة وتدينها» (ز/ص ٤٩) ، والبيروقراطية (ز/ص ١٥٢) ، ونقد القمع والتسلط الذى تمارسه أجهزة الدولة (ص ١٦٦) ، أو نقد القمع السياسى وسجن الاشتراكيين (ص ٢٠٦) . .

إن مفصلة اللغة القرآنية مع المنولوج أو الحوار تشير إلى أن الكاتب أراد أن يبنى خطاباً إقطاعياً نموذجياً ؛ وَعْياً ممكناً لطبقة مستغلة ، فى قالب محاكاة ساخرة تظهر رياء الحديث أو الإيديولوجيا الدينية الإقطاعية وتفتتها وتحللها أمام واقع سسيولوجى ، ومشروع اجتماعى ، ومجال مدينى يعارض كلياً هذه التوجهات الميتافيزيقية . وكان الكاتب قد جرب هذا العمل الإنشائى للخطاب الدينى الرجعى فى نصوص نشرها تحت عنوان نوعى هو «المقامة النفطية» ، وفى شخصية نموذجية هى «مسلم بن مؤمن الشيبانى»[٣١] ، كما أن شخصية مصطفى الإخوانية فى رواية «العشق والموت فى الزمن الحراشى»[٣٢] تتواشج مع «بوالارواح» ، وربما انحدرت من سلالتها .

فى لغة «بوالارواح» تتراكب مستويات لغوية تحيل إلى مدونات خرافية وأسطورية وقيامية ، فى تعارض كلى مع خطاب سسيولوجى وسياسى وعمرانى مدينى ودنيوى ، يظهر متضمنا فى مناجاة الشخصية أو الشخصيات الثانوية ، أو فى وصف السارد . هكذا تبدو لغة الكاتب السارد ، لغة تمتص تعابير شعبية ، وصياغات مدينية دقيقة ، وتعابير دارجة ، ورطانات مُفَصَّحة ، موشاة بأمثال ، ونصوص من الحديث اليومى ، المعيشى الشعبى ، ومفردات وتراكيب من المجال القسنطينى ، المحيل إلى تصورات شعبية للعالم . هناك مستويان للغة العربية فى النص : عربية ذات مسحة مقدسة وطقسية وتقليدية ؛ وعربية تستوعب لهجات وأحاديث وصفية ويومية ، مقحمة فى استراتيجية سرد ووصف للمجال والأمكنة والعمران والأشياء ، وللعلاقات والقيم والسلوكيات والعلامات الجسدية والهندامية ، ولإجراءات الحياة الشعبية الكلامية والاحتفالية والتعبيرية . وبين الإحالة الأخروية المقدسة لبوالارواح ، والإحالة الدنيوية المدنسة لخطاب السارد وشخصياته الثانوية المساعدة ، تتحقق المواجهة الدالة ، ويتشقق الخطاب الإقطاعى ؛ يتفتت ويتهمش ويتيه فى متاهة مجال نصى ومرجعى ، يعيش قيامة وزلزالاً سسيولوجياً وإيديولوجياً ، ويناسب توزيع الأدوار الفاعلة فى العالم السردى للرواية .



فى قبالة «الجدية والروحية والتقليدية» فى الخطاب الإقطاعى ، هناك شعبية وتهكمية وغرابة فى حديث الشخصيات ، والمجال المدينى (شخصية البناء الديوث مثلاً) ، (ز/ص ٥٤) . وفى قبالة السلفية و«الطهارة الوهمية» هناك الحياة والجسد والمتع الدنيوية ، كالضحك والجنس والمبالغة والأكل والروائح والنكهات الاحتفالية . وفى مواجهة التأويل الطبقى للدين والنص القرآنى ، هناك وجه ابن باديس الإصلاحى المتحالف مع الأطفال والتنوير والإصلاح والمتفتح على الشعب . وفى قبالة «التدين الظاهرى» لبوالارواح الذى يخفى تفسخاً وانحلالاً أخلاقياً وجنسياً وروحياً ، واستغلالاً لجسد المرأة . . هناك التدين العميق ، والتصوف الثورى المغير لشيخ الزاوية عيسى ابن الخال ، الذى يتزاوج من خلال السرد مع وجه أبى ذر الغفارى وحديثه : «طريق الله أن تخدم عباد الله ؛ طريق الله أن تقاوم أعداء عباد الله ؛ طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال» . (ز/ص ١٢٢) .

وأمام فكر خرافى ــ مثالى يرى فى التحولات الاجتماعية والاقتصادية والعمرانية زلزالاً وقيامة ويوم حشر ، هناك وجه ابن خلدون وفكره السسيولوجى المفسر لإشكالية الريف/المدينة ؛ البداوة/الحضارة . إن هذه المواجهات الكثيرة فى حقل دلالة الرواية وسردها تشير إلى أن النص يتشكل فى سياق نزاع بين كرنفالية الواقع واللغات واللهجات الشعبية والعمرانية والسسيولوجية ومؤسساته ،

مثل لغة الساحة الشعبية ، والمقهى ، والسوق ، والحارة ، والزنقة ، والشارع ، والطقوس الكلامية الحياتية الدنيوية(٣٣) ، ولغة تحيل إلى ذاكرة مفصولة ومتباعدة وتقليدية ، إن لم نقل قروسطية ، داسها تاريخ القص والمجتمع بوصفهما واقعين يحددان فى نهاية التحليل الدلالة العامة لرواية ناجحة على صعيد النقد والقراءة :

تصفية الخطاب السردى الإيديولوجى الإقطاعى من النص ، وتفكيكه ، بما هو عمل متضامن ومتجذر فى حركة صراع اجتماعى وفكرى ملموسة ، هى تصفية الإقطاع وممارسته فى الواقع .

---

**الهوامش**

(١) الطاهر وطار : **الزلزال** . دار العلم للملايين ـ بيروت/الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ١٩٧٤ .

(٢) اعتمدنا فى صياغة هذه المقترحات المنهجية حول « سسيولوجية القص » على :
- Pierre V. ZIMA, **Manuel de Sociocritique.** Picard, Paris 1985, 2eme Partie: Vers Une Sociologie du texte, p. 717-138.

(٣) الزلزال ، المقدمة والإهداء ، ص ٥ – ٧ . ستكون الاستشهادات من الرواية مرمزة داخل البحث ، بعلامة ( ز/ص . . ) .

(٤) تعبير « **مهام البناء الوطنى** » فى خطاب اليسار والدولة ، فى الجزائر خلال **السبعينيات** ، **يعنى « الثورة الزراعية** ، التسيير الاشتراكى للمؤسسات **العمومية الصناعية والتجارية** ، الطب والتعليم المجانى ، المشاركة **الديمقراطية مثل إصلاح التعليم العالى والتطوع الطلابى . . .** » .

(٥) **Annuaire de L' Afrique du Nord,** CNRS. Paris 1974, p. 309.

(٦) حوار الرئيس المرحوم هوارى بومدين مع لطفى الخولى ، فى « **الأهرام** » فى ٨ أكتوبر ١٩٧٤ .

(٧) مثلا ، فى روايتى « **اللاز** » و « **العشق والموت فى الزمن الحراشى** » ، وقصص « **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** » ، هناك مشهدة وتصوير للنزاعات والصراعات الإيديولوجية والفكرية والسياسية خلال الثورة المسلحة أوما بعد الاستقلال .

(٨) محمد الطيبى : المسألة الزراعية والتحولات الثقافية فى الجزائر ، تحليل نماذج من الرواية والسينما والمسرح . رسالة ماجستير فى علم الاجتماع ، جامعة دمشق . سوريا ١٩٨٤ . مخطوط .
ونشير هنا إلى أن «وطار » نفسه كتب قصة وسيناريو فيلم « **نوة** » للمخرج عبد العزيز طولبى ، الذى يعد ، فى نظر النقاد والجمهور ، من أنجح وأجود الأفلام الجزائرية حول الريف خلال العهد الاستعمارى والثورة المسلحة .

(٩) Monique GADANT: 20 ans de littérature Algériénne, in, **Temps Modernes,** N. special, Algerie, 1982.

(١٠) الطاهر وطار فى : أحمد فرحات : **أصوات ثقافية من المغرب العربى والجزائر** . العالمية للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨٤ ـ ص ١٠٢ – ١٠٣ .

(١١) Jaap LINTVELT; **Essai de Typologie narrative;** Librairie Corti, Paris 1981.

(١٢) **Abdellah MEMES; Approche narratologique, in Approches Scientifiques du texte Maghrebin. Editions** Toubkal. Maroc 87, p. 36.

(١٣) J. P. GOI DENSTEIN. **Pour lire** le roman, Deboek - Duclot. Paris 85, p. 41.

(١٤) R. BARTHES. Introduction a L'analyse Structurale des récits. **Poétique du récit.** Seuil. Paris 77.p. 40

* يمكن قراءة بوالأرواح بوصفه شخصية مهووسة بشخصية « البيروقراطى » فى رواية « الحلزون العنيد » لرشيد بوجدرة ( الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ١٩٨١ ترجمة هشام القروى ) ، وتحول النص ومجاله إلى متاهة ومناجاة ووسواسية هوسية .

راجع دراسة :
- Pierre HARTMANN; **L'éscargot enteté de R. BOUOJEDRA** in: Approches Scien. du texte Maghrebin, op. cité, p. 48-60.

(١٥) الطاهر وطار . مقدمة رواية : بقطاش مرزاق . **طيور فى الظهيرة** . منشورات مجلة آمال . ش . و . ن . ت ـ الجزائر ١٩٨١ ، ص ٨ .

(١٦) T. TODOROV. in, Communications 8. **L'Analyse Structurale du récit.** le Seuil, Points, Paris 1981, p. 152.

(١٧) محمد مصايف . **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام** . الدار العربية للكتاب ـ تونس/ش . و . ن . ت ـ الجزائر ١٩٨٣ ، ص ٨٢ – ٨٣ .

(١٨) R. BARTHES, Introduction á L'Analyse **Structurale** du récits, op. cité, p. 14-15.

(١٩) حول تقنيات الرواية الواقعية أو عناصرها ، نحيل القارىء إلى مؤلف كلاسيكى هو : جورج لوكاتش ، **دراسات فى الواقعية الأوربية** . ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٨ وما بعدها .
J. P. GOI DENSTEIN: Pour Lire le Roman; **op. cite, p. 69.**

(٢٠) Claude BREMOND: **la logique des Possibles narratives ; in, Communications 8 L Analyse** Structurale du récit **, p. 66.**

(٢١) فيما يتعلق بنظرة القارىء إلى الروائى بما هو « مرشد » و « لسان الجماهير » نحيل القارىء إلى كتاب يتعلق بالروائيين ذوى التعبير الفرنسى ، ولكن النظرة تشمل أيضا الكتاب بالعربية ، وهو :
- Charles BONN; **la littérature Algériénne d'e-**

**xpression Française et ses lectures.** Ed. Naaman, Canada 1974, **p.** 203-211.

(٢٢) يمكن استخدام معجم لقراءة بوالا رواح قراءة تحليلنفسية هو :
جان لابلانش ، ج . ب بونتاليس ، **معجم مصطلحات التحليل النفسى** . ترجمة مصطفى حجازى . ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر ١٩٨٥ .

(٢٣) مخلوف عامر : **تجارب قصيرة وقضايا كبيرة** . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . مقالة : **سمات الإقطاعى فى رواية الزلزال** ، ص ٥١ .
**وكذلك بشير بويجرة محمد : الشخصية فى الرواية الجزائرية ١٩٧٠ - ١٩٨٣**، ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر ١٩٨٦ ، ص ٢٨ - ٣٤ .
انظر أيضا : الزين بن عمار ـ عمار يزلى ، **اقترابات سسيولوجية من العقلية الإقطاعية** . مذكرة تخرج ، مخطوطة . معهد العلوم الاجتماعية ، جامعة وهران ـ ١٩٨٠ ، ص ٨٤ - ٩٣ .

(٢٤) عمار بلحسن : **الرواية/المدينة** : « الدار الكبيرة » لمحمد ديب ، و « الزلزال » **مجلة مواقف** ، بيروت . خريف ١٩٨٤ . عدد ٥١ - ٥٢ .

(٢٥) Charles BONN: **Problèmatiques Spaciales du roman Algérien. E. N. A. L. 1988, p. 39-40.**

(٢٦) معجم مصطلحات التحليل النفسى ، مرجع سبق ذكره ، ص **٣٩٥** مادة « فصام » .

(٢٧) م . روزنتال . ب . **يودين** : **الموسوعة الفلسفية** . ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨١ ، مادة الواقعية الاشتراكية ، ص ٥٧٤ .

(٢٨) Mikhail BAKHTINE, **L'oeuvre de F. Rabelais et la Culture populaire en moyen age et sous la renaissance. Gallimard 1970, p. 467.**

(٢٩) Pierre BOURDIEU: Questions de Sociologie. Minuit,Paris 1984 "ce que parler veut dire", **p**. 95.

(٣٠) A. J. GREIMAS. **Sémantique Structurale. La rousse,** Paris 1966, **p**. 181.

(٣١) مقامات نشرها الطاهر وطار فى ملحق « **الشعب الثقافى** » الذى كان يشرف عليه فى أعوام ٧١ - ١٩٧٣ . صدر هذا الملحق عن جريدة « الشعب » - الجزائر .

(٣٢) الطاهر وطار ، **العشق والموت فى الزمن الحراشى** . دار بن رشد ، بروت .

(٣٣) م . ب باختين : **قضايا الفن الإبداعى عند دستوفيسكى** ، ترجمة: جميل نصيف التكريتى ، دار الشؤون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٧٧ - ١٨٠ .

# ضفائر الثنائيات المتضادة
# قراءة فى رواية
# « الزمن الآخر »
# لإدوار الخراط

أمجد ريان

**تريد الرواية أن تعانق معطيات الواقع الاجتماعى من خلال مستويات عدة ، وتطمح فى أن تعانق التاريخ الإنسانى من خلال زوايا متعددة ، وتحلم بمعانقة الحقيقة الكلية ، وأن تجاوز الوجود الملىء بالرداءة والسقوط والواحدية ، لتخلق عالماً رمزيا مليئاً بمفرداته المتجادلة ، ومستوياته المتداخلة .**

**الرواية تقطر فيها كثافة العالم فى محاولة للتبشير بوضع إنسان مغاير ؛ إنها رؤيا تعيد النظر فى كل ما يحيط بنا .**

**يمتلك «ميخائيل» الوعى بقضية التواصل الكبرى ، ويعبر عن التوق إلى ذلك التواصل بينه وبين الآخرين ، بينه وبين الحقائق والتفصيلات الصغيرة التى تشكل فى مجموعها بنية التاريخ .**

**يتبدى ذلك التوق من خلال صراع ثنائيات عدة (ميخائيل ــ رامة) ، (الماضى ــ الحاضر) ، (العزلة الفردية ــ القوانين الكلية التى تحرك الكون) ، (المثقفون ــ القهر) إلخ .**

**ومن داخل كل ثنائية سنتعرف على تشعبٍ أعمق لثنائيات أدق وأكثر تمدداً فى جذور الحقائق ؛ فرامة هى رامات ، وميخائيل هو حيوات متعددة ، وهكذا .**

**الماضى كذلك مستويات عدة متداخلة ، والحاضر يمتلك آفاقه المتقاطعة ، والعمل الفنى كله سعى نحو الحقيقة الكلية الكاملة ، ونحن دائماً سنكون بإزاء قضايا فكرية وجمالية تجسدها نزوعات انفعالية ذاتية وإنسانية فى الوقت نفسه ، تجاوز الذاتية بمعناها المغلق ، ولكن تظل مرتبطة بداخل الإنسان .**

تطرح الرواية عالم ابن الطبقة المتوسطة القبطى من خلال شخصيتى رامة وميخائيل بكل ما فيها من شك ويقين ، وحيرة وثبات ، وشجاعة وحساسية .

لقد تحدث «الخراط» فى حوار معه عن أثر المسيحية الأرثوذكسية القبطية تحديداً على بناء فكره منذ طفولته فى جانبها الفكرى الذى غذاه بفكرة توحد الإنسانى والإلهى ، أو تجسد المطلق فى النسبى تجسداً لا ينفى عن أيهما خصوصيته . ونستطيع أن نتابع أثر ذلك البعد الفكرى فى التصورات الجمالية والتبديات الإبداعية فى أعماله الفنية .

وتتعدد فى الرواية المواضع التى تتمظهر فيها تأثرات الخراط بملامح وضعه الطبقى ، وكذلك المواضع التى تتبدى فيها قبطيته فى بعدها الفكرى الذى تحدث عنه .

إن موت عبد الناصر هنا يكاد أن يكون موتاً لرمز قبطى (كان الميت الجالس على كرسيه العالى ، بمعنى ما هو تجسيدٌ حى لمصر ــ ص ٩٨) حيث يختلط موت عبد الناصر بموت البابا كيرلس الخامس بعد هزيمة ١٩٦٧ . ونقرأ هذا النص القبطى القديم فى صفحة ٧٨ (الرؤ يا التى علمها آدم ابنه شيث فى السنة السبعمائية قائلاً : أصغ إلى كلماتى يابنى شيث ، عندما خلقنى الرب من التراب ، مع أمك حواء ، انطلقت معها فى مجدٍ كنت قد شاهدته فى الدهر الذى منه جئنا ، وعلمتنى كلمة

معرفة الرب الأبدى ، وكنا على هيئة الملائكة العظام الأبديين ــ لأننا كنا فوق نور الرب الذى خلقنا وأعلى من القوات التى معه) .

ولأن رامة هى أحد قيود عالم ميخائيل فهى التى توقظ وعيه ، وتوقظ كثيراً من الجوانب الفكرية فى حياته القلقة (ما من أحد يجعلنى أشعر بقبطيتى ، مثلك . فى العادة أنساها . وأنسى أننى قبطى ، لا أكاد أحس بذلك حساً واعياً على الإطلاق ، لكننى معك ، أعى فجأة أننى قبطى) .

ونستطيع أن نتلمس ذلك الجانب فى الإسقاط الذى يجريه الخراط على شخوص روايته وأجوائها المختلفة ، انظر إلى هذا الشكل لابن البلد : (وله صديق ، اسمه طرزيان ، أرمنى طبعاً ، ومن طنطا ، أسمر وقوى ، خشن قليلاً ، أظنه مدرس علوم فى التوفيقية ، عقلية علمية عبقرية ، وكما ترى من الاسم ، عائلته ترزية بلدى افرنجى من أيام العثمانيين ربما . ابن بلد حقيقى) .

ميخائيل يعانى إحباط الطبقة المتوسطة ، فحياته نزوع دائم لإشباع رغبات لا تتحقق أبداً ، وتردد لانهائى بين المادى والروحى ، بين الفعالية والجمود . ميخائيل مثل كل أبناء طبقته ، عليه أن يتعلم دائماً الطرائق التى يتكيف بها مع الواقع ، ليصبح فى صراع دائم مع القهر والكبت .

ممتلىء بالحلم ، وخبرته الإنسانية ممتلئة بذلك الإنكار الفطرى لمحدوديته ؛ لضعفه ؛ لظروف الواقع الاجتماعى المتخلف الذى يحاصره من كل جانب .

تطرح الرواية أيضاً رحلة الصراع الإنسانى ضد الاغتراب ببعديه الذاتى والاجتماعى . وهى رحلة شاقة ممتلئة بالشوق العارم إلى الحياة ؛ ذلك الشوق الذى يصنع كل هذه الأسئلة ويثيرها فى كل اتجاه .

وأخيراً فإن الرواية ترفض الاتجاه التقليدى فى الرواية العربية ، ولكنها عندما تؤسس البديل لا تندفع نحو صيغ منبتّة الصلة بتاريخ فنّ الرواية ، ولكنها تخلق صيغاً معبرة عن مضامين حقيقية ذات فعالية وتأثير فى الواقع الذى نعيشه اليوم .

وتقدم الرواية نكهة إبداعية جديدة ممتلئة بالكثافة والجدة وبالرغم من الإحساس بهذا المدى الواسع من الحرية ، وبالرغم من طاقتها المتفجرة ، فهى تتحرك داخل قيود فرضتها الرؤية بنفسها ؛ فالرواية تبتدع حريتها وقيدها معاً ؛ أى تبتدع قانونها الكلى من داخل رؤيتها الرحبة .

كما أن واحداً من أجلّ أهداف تلك الرواية هو إشراك متلقيها فى خلقها ؛ فهو ليس مجرد متلق محايد استاتيكى ، بل المتلقى هنا مبدع بالضرورة ، ومتفاعل بشكل إيجابى بنّاء . المتلقى هنا يخلق روايةً داخل رواية المؤلف ، ويسهم فيها إسهاماً حراً ، مشاركاً ميخائيل آلامه وتأملاته .

ومن هنا جاء البحث عند بعض النقاد عن أدبيات التلقى ذاتها ، وكيف أنها تطورت فى عصرنا تطوراً هائلاً بحيث أصبحت جزءاً من إنتاج العمل الإبداعى ذاته ، وجزءاً من عملية إنتاج الدلالة داخل هذه الشبكة المتكاثرة التوالد من المعطيات الفنية ، فى علاقاتها المطردة النمو باستمرار داخل العمل الأدبى .

(١)

تغذى الرواية لدينا حلماً بالتواصل ؛ فهى تمتد بآفاقها فى قلب الواقع الاجتماعى ، فى الوقت نفسه الذى تصارع فيه المطلق بمعناه الوجودى . إنها رواية مجنونة ، غازية .

ولعل رمز التنين الذى استخدمتْه كان مجسِّدا لأحد المعانى الكبيرة التى تحلم الرواية بأن تقدمها : مجالدة النزوعات إلى المستحيل .. القوة العظيمة التى تريد أن تحد من قدرات الإنسان وتعرقل مسيرته نحو الشمس .

إنه التنين الخالد الذى لا تُنتزع أنيابه إلا لتبرز مرة أخرى فى دورات منتظمة ، هى دورات الحياة ذاتها .

التنين الذى عرفه الإنسان منذ بداية الخليقة ، فى مصر ، وفى كل الحضارات القديمة ، وفى العصور الوسطى ، حتى كشفت عنه الرواية فى حياتنا المعاصرة بكل عنفوانه وقوته متجسداً فى قوى التخلف العاتية ورموز الرجعية والسقوط .

يأخذ التنين معانى مختلفة ، ذلك التنين القائم الذى لا يموت منذ بداية التاريخ البشرى ، وكأن الاتصال بين مدلولاته قضية أبدية . إن علاقة قوية تنشأ بين ميخائيل والتنين ؛ فهو كائن خرافى هلامى غير محدد فى مرة ، وهو حيوان صغير يجده ميخائيل فى قلب المستنقعات فيعانقه ويأخذه إلى حجرته فى مرة أخرى .

التنين فى الرواية السابقة للمؤلف نفسه «رامة والتنين» قد فسره بعض النقاد على أنه الحب فى مرة ، أو العقاب فى مرة ثانية ، أو أنه ثنائية ميخائيل فى مرة ثالثة ، ولكنه أكثر بساطة بحيث يفكر ميخائيل فى قتله . أما هنا فى «الزمن الآخر» فقد تشرب التنين سمة العمل الفنى الجديد ، الأكثر عمقاً وتشعباً فى حياة البشر ، المطلق ، القهر ، الجبروت .

والتنين له أصله المسيحى الواضح فى أسطورة «مارجرجس» ، التى انتقلت إلى الفن الشعبى فى مصر ، فى مثل تجسدها فى الرسوم والصور الشعبية لأسطورة عنترة بن شداد الشهيرة ، التى يظهر فيها متأبطاً الأسد وقد طعنه بالرمح .

وإذا كان التنين رمزاً أساسياً فى دنيا ميخائيل فإن رامة ستصبح مرتكزاً أساسياً آخر ؛ فرامة هى عالم ميخائيل الفلكى بكل أفكاره المتطاحنة ، يؤرقه جسمها . ذلك الكائن متفتح الأنوثة ، وجمالها أخاذ يجسّد روحاً شابة أبدا .

ميخائيل لا يكاد يعرف اسمه إلا من خلال نداء رامة ؛ لأنها المرأة التى بداخله ، وحبها هو الكلية ؛ هو عدم القدرة على الاكتفاء بالاتصال البسيط المباشر . ولقاؤه الجسدى بها هو كل بغيته فى لحظة ، وقد لا يعنى أى شىء فى لحظة أخرى .

لذلك فقد تكون غير موجودة أصلاً فى واقعه الواقعى ، وتصبح مجرد قيد فى منطقة وعى ميخائيل ، كما أنها قد تكون رمزاً لتجليات عدة فى التاريخ الإنسانى : الانتماء ؛ المرأة ؛ الوطن .. إلخ ، وقد تكون مجرد قضية معرفية ، هى قضية ميخائيل ، وهى شغله الشاغل ، وهى البحر الذى يقف على شاطئه . إنه يقلبها دائماً فى أوجه عدة ، هى أوجه عالمه هو ، تلك الأوجه التى تحدد علاقته بكل شىء .

وقد تكون رامة وسيلته الوحيدة التى يجسد من خلالها شعوره

بالوحدة والعزلة ، كما أنها فى لحظة أخرى تكون هى المرأة بكل وجودها الجسدى والأنثوى ، وبكل آلامها الواقعية وعاطفتها المتقدة ، وقدرتها العملية الفائقة ، وهى فى الوقت نفسه أسطورته المتعددة . المندالا ـ ديميترا ـ الأمازونة ـ العُزّى ـ نجمة الصباح ـ أفروديت ـ عيد القمر ـ الشاروبيم ـ الصاروفيم . . . إلخ .

سيظل ميخائيل ورامة قطبين متوهجين بامتداد الرواية ، يتجاذبان بقوة ويتنافران بالقوة نفسها .

(ولم يرد عليها ، كأنما يرفض ، منذ البداية ، أن يدخل حلبة صراع ضرورى معها ، ودائماً يقول لنفسه إن نفى الصراع هو النفى بالإطلاق ، ويرفض صحة ذلك بكبرياء وتطلّب قاس جداً ، ويزعم أن حبه لا يمكن إن يدخل معترك الصراع ، وأنه إما أن يكون قائماً وأولياً مسلماً به دون شرط أو لا يكون . وهو يعرف أن ذلك أيضاً غير صحيح ، وأن رفض الإيمان هو قبوله وإقراره القلق . وقد ترددت فى أن تفهمه ، وعلّقت الحكم فى نظرتها المستطلعة إليه ، الداعية للكلام ، والدخول ـ ص ٢١) .

ميخائيل فى «رامة والتنين» قد يكون مهزوماً أو معاقباً على الأقل ؛ أما فى «الزمن الآخر» فإنه ينتقل إلى منطقة يتزايد فيها شوقه الضارى للحياة ، وتزداد فيها معاناته أيضاً . ومن هنا سيزداد امتلاكه لمفردات عالمه ، ومفردات وعيه بقضيته ، إنه هنا يطرح العلاقة بين الحب الكامل والمعرفة الكاملة من حيث هى علاقة بين الذات والعالم ؛ فحلمه أفقٌ للزمن ، وبالرغم من تردده الذى هو تردد طبقته ، وتردد مواقعها الفكرية بين القبول والإنكار ؛ بين التسليم والرفض ، نحسه كما لو كان فارساً مبتلىً بآلام العالم ، يحياه ويصارع مستحيلاته كما لو كان «دون كيشوت» الحى فى كل زمن ؛ لحظته الحاضرة مليئة بالتساؤل ، وذاكرته شاهد على تاريخ قهر الإنسان .

وليس من الممكن أن يكون ميخائيل مجرد شخصية فى رواية ، أى أنه ليس مجرد جزء من الحبكة الفنية ، أو أن البناء الفنى للرواية هو مجرد إطار له ، بل إن هناك اندغاماً تاماً بين الأمرين ، ووحدة عضوية لا تنفصم .

رامة وميخائيل ، كل منهما يحتاج إلى الآخر ، إلى أن يلتصق به ويعاركه ، ويمارس دراما الوجود من خلاله ؛ ولكن ذلك التكامل لا يعنى مجرد الامتلاك والاقتناص والاستحواذ الساذج .

يقول إدوار الخراط عن ميخائيل : (فى ثنائية رامة وميخائيل استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما هو من جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له ، وغاص فيه الآن ، وعاش فيه ، بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة ، أى إحالة إلى زمن ما ، بل هو يعيش جسم الأسطورة هذا ملتحماً بجسم حبيبته «الأسطورى» باعتباره ، بنصّه) .

يبحث ميخائيل عن الميتافيزيقى فى قلب المادى ؛ إنه يحلق فى شطحاته وسبحاته ، فى حين يقيده الحسىّ والشبقىّ والمادىّ ، لذا فهو يبدو غامضاً ، أو مهيباً ، أو حاملاً لسر عميق من أول الرواية حتى آخرها ، وأفكاره تعكس باستمرار ذلك الصراع الإنسانى بين الحلم والعزلة :

(الليل حوله سجن مطبق . وهو لا يعرف إن كان قد أكل شيئاً ، ولا يعرف إن كان قد ترك بابه مفتوحاً ، ولا يعرف كيف سقط فى نومه ، ولكنه يتيقظ فجأة نصف يقظة فى غرفة الفندق التى يجدها مضاءة بنور خشن ومنسى ، وفى جوفه ألم كاوٍ ممزِّق ولكنه بشكل ما لا يحسه ، كأنما الألم يخرج من شخص غريب عنه ورعدة حمى لا علاقة له بها تنفضه ، ويرى نفسه كأنما من مكان آخر ؛ خطواته تجرى به حافياً إلى الحمام الضيق المظلم وهو يقىء العالم من داخل أحشائه ، يرفض السماء والأرض ويقذفها كلها إلى خارجه عضوياً ، جسدياً ، فى صراخ القىء المتشنج المتتابع ، لا يملك من أمره شيئاً ، ويحس على وجهه خيوط الماء الملح القديم تنهمر عنه بلا إرادة ، لا يعرف ما هى ـ ص ٥٥) .

من زاوية رامة نستطيع أن نرى ميخائيل جيداً ، يلمها بأطراف أصابعه فى جسده ، فلا يدرى أين ساقاه من ساقيها ، إنه شديد قاس فى الوقت نفسه ، بقدر ما يشتاق إلى الحياة ، إنه يجرحها بأظافره ، ويكون خشناً معها إلى الدرجة التى تجعلها تصمت أو تنكمش واضعة رأسها بين ركبتيها .

إن كل ما يدور فى الواقع الخارجى قادر على أن يدفع ميخائيل إلى تفجير ذاته العميقة . حتى انهيار قاعة قدس الأقداس الفرعونية يدفعه إلى ابتعاث كل ما فى أعماقه من خبايا وذكريات وألم يقول وهو محبوس تحت الأحجار : (وفى اهتزاز سُدُف الوعى المعتم ، يأتيه وجهها المعشوق الصامت الجمال . وحده فى كل هذه الحيوات المنقضية ، ينحنى عليه ، ويسقط حوله شعرها الطويل الأسود الذى عرفه فى ليلة القمر فى أسوان بعبقه الحار ، أعشاب بحرية مبلولة ، وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس مسّه الغنى على وجهه وعلى عينيه ، ويشرّب له ، ويختفى كأنه لم يوجد أبداً ، الوحيد الذى كان له وجود .

شظايا هذه الحياة الواحدة المتعددة ؛ متكررة هذه الحيوات المنشقة المتفارقة ، متطايرة كالشواظ ، أظل أنعُمُها وأرقّق حوافها ، ولكنى فى النهاية أرضى بتشعُّثها الخشن . أريد فى الوقت نفسه أن أضع لها مساراً مستقيماً ، وصيغة لا تقبل التفتت والانهيار ، ونَسَقاً ، فأجده عصيّا ـ ص ١١٤) .

على ميخائيل أن يظل هكذا رهن محبسه ؛ رهن هزائمه وأحلامه التى تتجدد بتلقائية وإصرار أيضاً . إنه يجسد أزمته من خلال أسئلته المريرة ؛ وأكثر أسئلته مرارة كان السؤال عن معنى وجوده بوصفه مثقفاً ؛ عن دور المثقفين وعن معنى وجودهم (انظر ص ٤١) .

لا يريد ميخائيل أن يرمم الآثار فحسب ، بل هو يريد أن يرمم الحياة كلها ، أو بالأحرى يعيد خلقها . إنه يتحرك بين الحى الشعبى وموقع الآثار بشكل ترددى حميم كأنهما وجهان لعملة واحدة ، أو كأنه يسعى للكشف عن تلك الصلة بين التراث والحياة .

نتعرف فى المقطع التالى على بعثة الحفر التى تتعمق احتفار الأرض وتنبش بين الآثار حتى تصل إلى بيت فلاح بسيط مع أسرته وأبنائه العراة : (عندما نزلت الجماعة إلى المقبرة التى انفتح بابها فى حوش البيت الفلاّحى المزدحم ، تحت الفرن مباشرة ، على يسار الزريبة المربوطة فيها جاموسة واحدة عتيقة ، تحت النخلة العجوز المتربة المضلّعة الحراشيف ، كانت قد فرغت من حديثها مع الفلاح الضارى المنحوت الوجه من البازلت المجدور ـ ص ١٣١) .

تسعى الرواية إلى كشف الاغتراب فى واقعنا . إنه اغتراب عميق شامل ، ينتمى جزء منه إلى الاغتراب الإنسانى الوجودى ، وهو الذى يدفع ميخائيل إلى أن يطرح شوقه إلى التواصل والتكامل بل التوحد مع الآخرين فى مواجهة محنته الخاصة ، محنة الحدود الضيقة للزمن الذى كان قدره أن يولد فيه ، والجزء الآخر من الاغتراب ينتمى إلى وضع الإنسان الاجتماعى المقهور فى واقع غير إنسانى ، يطارد الأحياء والموتى ، ويكبح آدمية البشر وحقهم فى حياة آمنة من الفقر والتخلف والقبح (كنت أعيش أنا ووالدى ووالدتى منذ سنوات فى بلدتنا مركز أبو قرقاص محافظة المنيا ، وفى حجرة بالإيجار مظلمة ، ليس بها ماء ولا كهرباء ولا أى «أساس» سوى حصير ننام عليه . . كان والدى يعمل فلاحاً بالأجر ، ومات وتركنى أنا ووالدتى نفترش الأرض ونلتحف السماء واشتغلت فى مخبز بالبلد لكى نجد ما يسد رمقنا . وحصلت على الثانوية ، والتحقت بكلية الطب جامعة الأزهر . . لا أجد من يقف بجوارى ولا مأكل ولا ملبس ولا كتب وخلافه . . أنا مقيم بحجرة فوق السطوح فى أحد أحياء القاهرة ، سقفها مغطى بالبوص ، وأرضها كما جعلها الله . لا أجد ولو بطانية أفرشها لكى أنام ــ الطالب شحاته حسن المنزلاوى ــ الأميرية ــ مدينة الفردوس ــ شارع أبو بكر الصديق ــ حارة وهبه حسن ــ منزل رقم ٧ ــ ص ٩٦) .

رأيت الأتوبيس يضربه ، أمام القهوة ، يرتفع عن الأرض قليلاً ، ثم يسقط خفيفاً وكأنما لا وزن له ، إلى اليمين ، كومة طرية بلا حركة فى الجلابية البيضاء غير النظيفة .

الزحام والأصوات فى الميدان لا شأن لها بالميت . الناس والسيارات والترام تأتى وتمضى . فى السابعة جاءت جماعة صغيرة من النسوة لابسات السواد يصرخن ويلطمن ويشورن بالأذرع ، وبين أرجلهن أطفال تجرى فى الفساتين والجلاليب . كان صوتهن لا يكاد يسمع فى ضجة الميدان . توقف الناس لحظة يرقبونهن ، ولم تبطىء السيارات وجلسن على الرصيف حوله . الصرخات ترتفع وتخفت ، واللطمات على الخدود تشتد وترتخى . وفى التاسعة جاءت عربة بوليس سوداء مقفلة ، عالية ، مما يستخدم لنقل المساجين . ونزل منها عسكريان وحملا الرجل إلى أرض السيارة ، وتطايرت الجرائد على الرصيف ــ ص ٤٦) .

سيكون من سبيل هذا الاتجاه أن يكشف عن مدى عمق ذلك الشوق لإعادة التواصل بين الإنسان والآخرين ؛ بين الإنسان وأشياء الكون الباردة ؛ بين الإنسان ومعطيات واقعه الاجتماعى . وسيكون من سبيله أيضاً أن يكشف عن التوق لصنع حياة مغايرة تتخطى الراهن ، وتجاوز سقطات الإنسان وعثراته وتخلفه المقنّع . ومثلما طرح ميخائيل اغترابه الاجتماعى من خلال التفصيلات والأحداث والحوادث اليومية التى تنال من آدمية الإنسان وتجهز على شوقه للحياة ، يطرح ميخائيل أيضاً اغترابه الإنسانى العام من خلال ذلك الحس الصوفى ، ومن خلال إثارة الأسئلة التى تخترق الزمن والأشياء ، وتخلق فلكاً جديداً تدور فيه العلاقات من خلال منطق جديد وقوانين دوران تُعجز الأليفَ والمتعارف عليه؟ ، غير أن الإحساس العميق بالاغتراب سيقابله فى الوقت نفسه تلويحات بانتماء عميق أيضاً (وقال بالطبع ليس هناك أبداً هذه العرضية العابرة التى أظنها قد انقضت . لم تنقض ، وأظنها قد زالت ، ولكنها باقية ، بمعنى ما ، باقية . هذا أعرفه .

وقال : أيكون البقاء ــ فى قلب العَرَضية ــ هو ، ربما ، كل السر وكل الوضوح ؟

وعاد يرتد على نفسه : البقاء ؟ الخلود ؟ هذا أيضاً لا شىء ؛ لأنه لا زمن . هو أيضاً عدم ؛ لأنه انعدام الوجود .

قال : ما معنى هذا ؟ ما معنى أننى موجود ، وأننى خلدت ؟ من يعرفنى ؟ من يُبقينى ؟

وقال : حتى حبيبتى ، المرأة التى أنا خالدٌ بها ، التى أنا خالد بحبها ، لا تعرفنى أنا ، هنا ، فكيف تُبقينى ؟ الخلود هو أيضاً اللا وجود . وقال : سُكر الهوى ، وسكر الخلود . أنّى لى بأن أفيق من السُّكْرين ؟ ــ ص ٣٥٢) .

تدخل الأحداث وتفصيلات الحياة اليومية العادية فى النسيج الروائى فتكتسب أهميتها ، وتصبح جزءاً فاعلاً فى البناء الفكرى للعمل ؛ ذلك البناء الشمولى الذى تتحد فيه لحظة التكثيف مع اللحظة العادية لتشكل مجتمعه لحمة ذات خصوصية (كان فى طريقه إلى المحطة ؛ وأوقف التاكسى على باب المصلحة وراء المتحف على جنب من ميدان التحرير ــ ص ٢٦).(طقطقة السماعة وهى توضع ، دقيقة وصارمة الترحيب ــ ص ٣٤) وهكذا . فالرواية على الرغم من تجريبيتها تجعل الخاص جزءاً من العام ، وتجعل العادى والبسيط والأليف قادراً على التلاحم مع أعمق الأفكار ، ليشكّل فى النهاية النسق الغائم المفجع للحياة .

تناقش الرواية فهماً خاصاً للواقع وما يدور فيه ، فى إطار الوعى بمتناقضاته المتصارعة . وفى الوقت الذى يتجه فيه ذلك التيار نحو الشمولية والتسامى يولد فى داخله الاتجاه المناقض ؛ الاتجاه المادى ، الواقعى والعملى .

الاتجاه الأول قد يصل إلى حد التجريد ، والاتجاه الثانى يصل إلى حد المعاناة الجسدية والوجودية العنيفة .

أحياناً يمثل ميخائيل الاتجاه الأول ؛ وأحياناً تمثل رامة الاتجاه الثانى ؛ ولكن كليهما قلق إلى الآخر محتاج إليه ، وإن كان لا يمتزج به أبداً . رامة لا تستطيع أن تهجر ميخائيل ؛ وكذلك حياة ميخائيل مرهونة ببقاء رامة ؛ ولكن الاثنين غير قادرين على الامتزاج النهائى .

نستشعر فى بداية الكتاب أن الشخصيتين متآزرتان متحدتان كما لو كانت العلاقة بينهما بسيطة سهلة . وتدريجياً تتعقد العلاقة وتتنامى حتى تصل إلى أقصى عمقها وغزارة تشابكها عند نهاية الكتاب ، حيث تصبح شيئاً مختلفاً وعسيراً .

ينبغى أن يظلا هكذا عاشقين أبديين . إنها حالة من الاتصال المنفصل ، أو التداخل والتوازى فى آن واحد . والحب بينهما عنيف وتَترَى كما وصفه الخراط نفسه ، ولكنه على الرغم من حسيّته يشرف على مناطق صوفية ، يجاوز فيها الجسدى والآنىّ إلى المطلق المجرد . والعشق بامتداد الرواية سيكون المحيط الذى تعمل بداخله المحاور كلها بثنائياتها القلقة ، وحنينها الحزين ، ويصبح العشق هكذا هو مجال المعرفة ، ومجال الحياة بكل غناها .

وعندما تصبح العلاقة بين ميخائيل ورامة هى الحياة نفسها بكل

ثرائها واتساعها ، فلن نستطيع أن نضبط العلاقة بينهما فى نقطة محددة ؛ فهى الحياة المتبدلة الصور .

(كان جسمه يبضّ بالإرهاق والنَهَك والشبق معاً ؛ تسوقه اندفاعات متعاقبة ومتزامنة من الحب والرفض ، والعرفان والنكران معاً . وعندما خف ضوء القمر من وراء الزجاج ، وتقطّر منه غبش الفجر المبلل بنور شاحب ، كان الصراع مازال يدور بين الجسدين المعذبين المقذوف بهما إلى أحدهما الآخر قذفاً ــ ص ٥٦) .

(قال لها : أحبك لأنك أنت . أحبك الحبين معا ــ ص ٦٩) . (يده مفتوحة على الدوران الناعم المتحدر ، والسيقان متجاورة تتلامس وتتضام فى بطء دون عمد ، حتى لا يكاد يعرف أين ساقاها من ساقيه ــ ص ٣٣٥) .

(٢)

لا تستطيع الرواية أن تصل إلى ذلك الموضع الرؤيوى ، وأن تقدم ذلك التصور الخاص الذى يطرح انكشاف الحس الداخلى فى عناقه الغنى مع العالم الخارجى ، إلا من خلال أدوات فنية جديدة ، شديدة الصلة بما تقدمه من أفكار ومضامين .

تتملص الرواية من قيود الأسلوب المشهدى ، وتطرح نفسها فى شكل تدفق بانورامىّ حر ومستمر . والرواية فى مجملها لا تتمحور حول أحد معطياتها البنائية الداخلية ، ولكنها تتمحور حول مجموعها ؛ حول مجموع معطياتها .

يُقيم الخراط روايةً جديدة حقاً ، تكتشف أرضاً جديدة ؛ فهى لا تكتفى بمناقشة الحداثة من خلال أسلوب قديم ، بل هى تخوضها لتسير فى اتجاه غير مسبوق .

الرواية فى حالة صراع مع الظاهرة التى تنتمى إليها ؛ فهى ترفض النقاء النوعى ، وترفض التصنيف الصارم والتقنين الضيق ، وتستفيد من أشكال فنية عدة ، تتآكل الحدود بينها .

والكاتب يحتفى بالكتابة من حيث هى مفهوم إبداعى له طبيعته الخاصة . وهو فى حين يجعل الواقع مرجعه الأساسى ، لا يستنسخه أو يعيد تصويره ، بل يوتّره ويحيى فيه الأسئلة لا الإجابات .

إن علاقةً وثيقة تربط بين أسلوب الفنان وطرائقه الفنية ، وبين فكره وتصويره الجمالى بشكل عام فى تلاحم عضوى ، وبين الشكل الفنى المبتكر ومحتواه ؛ بين الصيغة والجوهر .

تدخل رواية «الزمن الآخر» فى منطقة إشباع للرواية السابقة «رامة والتنين» وتظل المسألة قابلة لمزيد من الإشباع فى عملٍ تال .

وتجربة الخراط التى تجسدت فى روايتيه أشبه بدائرتين من الماء تغذى أولاهما أخراهما بطريقة تسمح بمزيد من الارتواء فى دوائر جديدة ، وهكذا فإن التجربة الروائية تتصل وتتمدد فى الوقت نفسه .

والتجربة عند الخراط بشكل عام هى تجربة حياتية أكثر من كونها تجربة إنجاز وانتهاء ؛ فهى عملية مستمرة ، كالتيار المتدفق أو الباليه الراقص ، لا يمكن أن ينحصر فى سطح الورق الأبيض ، إنها نوع من الفانتازيا المعيشة ؛ نوع من الصراع الدائم بين التخلق والخلق ؛ بين التكوّن والتكوين ؛ بين المادة الحية والقالب المحدد .

الرواية تكسر البناء التقليدى للموروث الروائى السابق عليها ، دون أن تنفيه من ناحية ، ودون أن تستعير قالباً فنياً أفرنجياً أو أدوات فنية تلتقطها من الإنجاز الأوربى من ناحية أخرى .

نجحت الرواية فى أن تجاوز الإبداع الروائى العربى التقليدى ، وأن تستفيد من الإبداع الأوربى الحديث لتقدم رؤ ية مصرية عربية متميزة ذات خصوصية جديدة .

ويتميز الخراط بامتلاك أسلوب فريد فى قدرته على الإغناء التدريجى لكل المستويات الفنية بطريقة تدفع متلقيها إلى الغوص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى ذروة المعاناة .

علينا أن نتابع ذلك المونتاج الرهيف الحس ، الذى قسم العمل زمنياً ومكانياً ، وأشاع روح الموسيقى ، بتوافقاتها ، وبفيضها ، وانقطاعها ، من أول الحرف حتى المقطع ، حتى الباب ، والعمل كله .

علينا أن نتابع ذلك الحشد الضخم من القصص القصيرة ، والحكايات والحواديت البريئة ؛ إنها ألف ليلة وليلة معاصرة ، ذات حبكة بنائية خاصة . وفى وسعنا كذلك أن نتعرف تيمات متنوعة كثيرة لشخصيات أسطورية أو أحداث من قصص أسطورية أو فلكلورية أو تاريخية قديمة ، فنستطيع مثلاً أن نتعرف إيزيس ، وجمهورية أفلاطون ، وكذلك هاملت ودون كيشوت ، إلخ .

لقد اعتمدت الرواية الحكايات القصيرة المتصلة على نحو أعطاها تلك النكهة التراثية من ناحية ، وطزاجة قصص الحكّاء المصرى الشعبى من ناحية أخرى .

وتحكى الرواية كذلك ما كان الخراط قد حكاه أيضاً فى تجاربه القصصية السابقة ، ولكن من خلال المنظور الجديد . ونستطيع ــ مثلاً ــ أن نعود إلى عالم « السكة الحديد » عنده من وجهة نظر«الزمن الآخر» : (يبحث فى لهف ومضض بين الأرصفة ، والمفتشين الواقفين بتربص ، والقضبان الملتوية بتفريعاتها الخبيثة الشكل ، والحمالين الذين يجرون أمامه ووراءه ، والحواجز الحديدية التى يراها أمامه فجأة ، والكمسارية يطلون عليه من نوافذ القطارات الخالية تماما من الناس ، يتلمس طريقاً يصعد عليه من وهدته المتشابكة الخطوط تحت سقف المحطة الزجاجى العالى ، إلى الجسر الرملى الطرى الكتلة ، الذى يعرف مع ذلك من مجرد رؤ يته أن رمله سوف ينهار تحت قدميه حتى لو استطاع أن يجد السكة إليه وأن يضع قدميه عليه ــ ص ٢٩٨) .

تعمل الرواية على أن تعطينا إحساساً بالكائن الواحد المتعدد من خلال منظوراتها الرئيسية الممتدة بطول العمل ، التى تنعكس فى أصغر تفصيلاتها داخل ذلك الحشد الغزير من المعطيات الروائية .

ونستطيع بتتبع ذلك الحشد أيضاً أن ندرس ثلاثة مستويات للأحداث ، هى : الأوهام ــ الذكريات ــ الوقائع ؛ تلك التى تتقاطع فى النهاية جميعاً لأنها ــ كما يقول الخراط (موضوعة على مستوى واحد من الوجود ؛ مستوى واحد من الفعالية ؛ مستوى واحد من الحضور الدائم . هنا ينتفى الفارق بين الحلم والذكرى والواقعة ؛ بين الأسطورة التراثية والأسطورة المعاشة ؛ لأنه لم يكن قائماً قط ؛ لأن الوجود فى نسق ضوئى موسيقى لا يقبل مواضعة هذا التفارق بين

مقومات أقنومية غير متفارقة أصلاً . ونحن تائهون حقاً على امتداد الرواية بين الحقائق والأحلام ؛ فكل حدث واقعى يكاد أن يكون حلماً ، وكل حلم متحقق عملياً فى الواقع .

توهمك الرواية بالواقعية الشديدة ، ثم ترمى بك فجأة فى الميتافيزيقا ؛ تسحرك بالتاريخ والأسطورة وروح التراث ، ثم تحرق قلبك بأحداث واقع اجتماعى يتخبط ويعانى القهر والفاقة .

تخلط الرواية بين المجازى والتحليل ، وتمزج المادىّ بالحسىّ ، وتوهمنا الكتابة بتفرقها فى نقاط مركزية عدة ، فى حين أنها تنوى التعبير عن التوحد أصلا . وإذا نحن بحثنا فى البنية التركيبية لمعطيات كل باب لتكشف لنا ذلك التواصل الذى هو سر الرواية الخصوصى ، وقانونها الذى تفردت به .

(٣)

كل باب فى الرواية سينتهى فى صفحاته الأخيرة من حيث أحداثه ، ولكنه سيتكرر فى طبيعة تفصيلاته ورموزه وتلميحاته وإشاراته فى الأبواب التالية ، تلك التى تتراكم وتتحرك بلا راوٍ ، مُعمِّقة لأبعاد أكثر ثراء داخل المحاور الرئيسية ، مقدمة باستمرار إضاءات جُوانية متتالية العمق . واختفاء الراوى هو محاولة من الكاتب لجعل الحدث جزءاً من وعى كلى أكبر من أن تقدمه شخصية محددة ومحدودة ، ويجعل من الاندفاعات الحسية لغة إنسانية مشتركة نفاذة الأثر .

ويرتبط كل باب على الرغم من اكتماله ببقية الأبواب الأخرى ؛ فهو يخرج منها ويصب فيها فى الوقت نفسه ؛ فنحن بإزاء تشابك غزير داخل تلك السلاسل الطويلة من المشاهد التى لن نفهمها إلا إذا تجاوبنا مع جزرها ومدها ، وتحركنا فيها كلها معاً ذهاباً وإياباً ، وفضضنا نويّاتها المتوالدة .

كل باب هو صورة مصغرة للرواية بأسرها ؛ وذلك يمثل تحققاً لجدل بين الكل والجزء ، يشى بالتكوين السحرى والنسيج الفنى الذى يخص ذلك العمل .

وأسلوب الكاتب الفنى يفرض علينا طريقة جديدة فى التلقى الروائى ؛ فهو يكرِّس لأدب القارىء وأدب التلقى كما أشار بعض النقاد العرب المعاصرين . فنحن فى رواية «الزمن الآخر» لا نستطيع أن نتتبع العمل بالطريقة التقليدية ، بل أن طريقتنا فى فهم العمل ستخضع لمراكز متعددة وموحية ، تسير الحركة بينها بشكل استبدالى أو تناوبى ، وتظل الفكرة الواحدة فى طور اتساع وتداخل مع أفكار أخرى حتى يصبح العمل كله مجموعة ضخمة من العلاقات المتشابكة ، التى تعطيك بزخمها الكلى الحالة النهائية التى يريد الكاتب أن يوصلها . ويتحول الحس بالتكرار إلى حس بالعمق المتزايد ، محدثاً تطويراً دراميا خاصاً .

كذلك فإن احتواء النص على الملامح الشعرية مسألة بارزة ، فنحن أمام خصائص لغوية وبنائية رفيعة ، وأمام طاقة مجازية عالية ، تُكسب العمل روح المزج بين الرواية والشعر .

ومن الملاحظات الرئيسية فى البناء الفنى للرواية اختلاف الأبواب السبعة الأولى (الباب اسم من أسماء المسيح) فى هيكلها البنائى عن الأبواب السبعة التالية ؛ فإذا نحن راقبنا تركيب الأبواب السبعة الأولى وجدنا أن كلا منها يحتوى عدداً من المعطيات التى هى بمثابة نقاط انطلاق وتجدد . وهذه المعطيات تكاد أن تكون ثابتة : الوصف الدقيق ــ الرسالة الشخصية ــ الحس القبطى ــ الخرافة الشعبية والفلكلورية ــ ذكريات الطفولة ــ الكاريكاتير ــ المصطلحات العلمية ومسميات الأشياء الخاصة والدقيقة ــ الاستفادة من القرآن والإنجيل والكتب الدينية والصوفية القديمة ــ رصد الواقع السياسى ــ تفصيلات من الأحداث اليومية ــ المناطق الأثرية ــ ملامح الواقع الاجتماعى ــ الجنس ــ الفلسفة ــ الحلم ــ الأسطورة . . . إلخ .

فإذا ما تتبعنا السبعة الأبواب الأولى وجدنا تكراراً لتلك المعطيات فى كل باب جديد ، مع وجود تغيير فى ترتيب تسلسلها ، وتغيير فى غزارة تفصيلات واحدة منها وعمقها ، أو فى اختصار معطى آخر ، وهكذا . وهذا ما يعطى حساً بأن كثيراً من عناصر الحبكة الفنية ينشأ ويتطور بمرونة فى أثناء الكتابة ، وفى خضم التطور الداخلى .

ولكن بداية من الباب الثامن سيكون هناك اختلاف تكنيكى بارز ، وسيكون هذا الاختلاف مرتبطاً بالرؤية الكلية ؛ فالقسم الأول من الرواية ستتعرف فيه الحركة الدائبة داخل الواقع زمانيا ، ونلاحظ نشاطاً فذاً لميخائيل ، وحركة بندولية بين بيت رامة وموقع الآثار ، أو بين «مينا هاوس» والموقع أيضاً .

وفى الفصول السبعة الأولى كذلك سوف يصعد الواقع السياسى والاجتماعى إلى سطح العمل الفنى ، وتتوهج رامة بواقعيتها وحسها العملى ، ودفئها ؛ تختلط بالملائكة ، وتختلط بميخائيل على فراشها ، كما يموت عبد الناصر ، وينكسر واقع الطبقة المتوسطة التى رصدها العمل الفنى فى أبشع صورها ، وينكسر واقع مثقفين انتهازيين رصدت الرواية تنافسهم غير البشرى ، وصراعهم التافه من أجل الحصول على منافع شخصية ضيقة بل غريزية أحياناً (يخرج معها ، ينام معها حتى ، لا بأس ، مفهوم ، لكن أن يعاملها هكذا . ثانى يوم ، مباشرة ، يرفض أن يرد عليها بالتليفون صباح اليوم التالى بعد أن أخذ منها ما يريد ــ ص ٤٨) .

بداية من الباب الثامن ، وبامتداد السبعة أبواب التالية ، سيكون صوت ميخائيل هو السائد ، وسوف يظلل الأحداث جميعاً برؤيته ، وحلمه ، وشوقه لأن يحب ، وأن يفنى فى حبه ، وفى تواصله مع الكون ومع التاريخ الإنسانى .

لقد تعرفنا فى الأبواب السبعة الأولى عالم ميخائيل الكثيف ممتلئاً بالحركة ، بالبساطة الأولى فى معرفة رامة ومعرفة أقرب الأشياء حوله ، وبالبدائية فى تعامله معها . أما هنا فى الأبواب السبعة الأخيرة فستظهر رؤية ميخائيل ذات الطابع التأملى والفلسفى ، وتصبح الأحاسيس بطيئة وأكثر نضجاً وتعقداً ، وتكتمل الأبواب الأخيرة بتلك الصرخة المحتضرة المتشبثة فى السطور الأخيرة من الكتاب .

وهكذا يصاحب التغيرُ فى خط الرؤيا تغيرٌ فى التكنيك البنائى بامتداد الأبواب الأخيرة ، مع ملاحظة أن عناصر كثيرة لازالت موجودة بكامل حيويتها وفعاليتها أيضاً .

إن التكرار والدورات المتشابهة فى تلك الرواية ستوضح سعى الروائى إلى كمالٍ لا نهائى ، هو محال ومُغرٍ فى الوقت نفسه .

والتكرار هنا لا يحمل منطق الزخرفة العربية الإسلامية المتكررة الوحدات ، ولكنه التكرار الذى يعطى الشكل الهرمى الذى تتسع دوائره حتى تصل بنا إلى عمق السؤال الكلى ، عمق المحنة .

والبناء الكلى للعمل لا يُفهم إلا من خلال تراكم تكوينات تتتابع مسرعة ولكنها لن تعطيك زخمها الحقيقى إلا عندما تتراص كلها ؛ فالقيمة الحقيقية لكل صورة لن تتأتى إلا من خلال تراكبها مع صورة سابقة ولن نفهم قيمة ذلك المركب إلا فى نسقه مع مركب آخر ، وهكذا . ومن ثم فإن الدلالة دائماً غائبة فى التتابع البسيط ، ولن تصل إلينا إلا من خلال الانصهار الكلى لكل معطيات العمل الأدبى فى وحدة شاملة ، حتى تعطينا الرواية فى النهاية ثقلها الرؤيوى العارم .

(٤)

وتستخدم الرواية حشداً عظيماً من الأساطير القديمة ، يقابله حشد عظيم من الوقائع والأحداث المؤرخة والمنشورة فى الصحف اليومية ، تلك الوقائع والأحداث القادرة على تقديم صورة أليمة للقهر الاجتماعى . وأنت تجد نفسك وقد رأيت الخيال بعين إخبارية ، أو نظرت إلى الوقائع بروح خيالية .

وهكذا تقدم الرواية كماً كبيراً من الثنائيات المتضادة التى تتصارع بشكل متفجر على امتداد العمل ، وتعطينا باستمرار ذلك الحس الفانتازيوى الدافىء بإزاء هذا التركيب الخاص لدراما الأضداد .

ويمثل هذا الاتجاه نزوعاً نحو الشمولية ، وسعياً نحو الحقيقة الكاملة ، بحيث لا يجور أى طرف للثنائية على الطرف الآخر ، بل يظل شكل العناق والتداخل سائداً . يقول إدوار فى حوار له عن تجربته : «أرضية الصراع هى الأرضية الحقيقية للصراع كما أراه وأحسه وأعانيه وأعايشه ، فى ذاتى وفى الناس ؛ صراع بين متناقضات لا تكف أبداً عن القتال والحوار ، والتلاقى والعناق ، والانفصام ، والدوران حول بعضها البعض ، كحركة أفلاك لا يرسمها قانون ، بل تختط لنفسها القوانين . . النزوع نحو حب كامل أراه مستحيلاً لأنه كامل وبين استحالته ولكن السعى أبداً لا يتوقف» .

هناك المجازى الرمزى المفارق للواقع ؛ وهناك أحداث سبتمبر ، وغزو لبنان ومذابح الأطفال فى صابرا وشاتيلا ، وأحداث المنصة . . إلخ .

إن إحساساً بالقبح وبالانخذال يدفع بالرواية أن تحدد الزمن السياسى وترفعه عن سياق السرد الزمنى ، فنقرأ عبارات معينة فى بداية كل مقطع يتعرض لموقف سياسى من مثل«هل تذكر؟»أو «هل تعرف؟» «تذكّره» ، «وحكى لهم» وهكذا (وتذكر ميخائيل،مرة واحدة ، أيام الجامعة فى إسكندرية ، وكيف كان لاسم عباس فؤاد رنة ومهابة فى حركة الطلبة اليساريين سنة ١٩٤٦ . لم يكن قد رآه ، ولكنه كان يناوئه ، من بعيد ، الحجة بالحجة ، والتنظيم بالتنظيم ــ ص ٤٢) . (وتذكر ميخائيل وكيل النيابة الذى حقق معه فى الأربعينات ، سأله عدة أسئلة كأنما بلا اهتمام ، ولكنه اعتقل فى ١٥ مايو ١٩٤٨ دون أن يوجه إليه اتهام ــ ص ١٩٤) ( انظر صفحات ٥٢ - ١٧٠ - ٢٧٢ - ٣٠٠ ــ . . . إلخ ) .

وقد تعرضت الرواية لهزيمة ١٩٦٧ وعمق مأساتها السياسية والاجتماعية والفكرية ، واختلاط الأفكار وعبثية الأطروحات التى تقدم حلولاً مؤقته لا معنى لها . ويلتقط ميخائيل أخبار الحرب من راديو اسرائيل وليس من الراديو المصرى ، ولا يستطيع أحد أن يشير بأصابع محددة إلى موضع الألم .

وكذلك أحداث بيروت منذ بداية الاحتلال حتى أحداث صابرا وشاتيلا ، وأيضاً إدانة ملامح العصر الحديث وويلاته الاقتصادية (عجيج الأوناش والبلدوزرات تُقيم الصروح ، بينما يصطلى على الفحم الشحيح صعايدة أسيوط وسوهاج المحرومون من سوق النخاسة فى ليبيا والكويت . حيتان الانفتاح تتدحرج إلى أفواهها المفتوحة محاصيلُ الوادى الحزين ، وحصاد التراث وحضارة المواويل وطحْن الجسوم والعقول ، وأجسام النساء والرجال تُشرَى وتباع فى مسارب الشقق المفروشة ذات ربع المليون ووطء الحصون الأحشاء وسحق حرزها الحريز لتحسين نسل كمبيوتر الصناعات والمخابرات الحاذق الحصيف ، واستمار تروس الروبوت كاستغلال حَدَقة قلب الإنسان سواء بسواء فى سُعار السماسرة وفحش الوسطاء الكومبرادور ــ ص ٢٨١) .

..إننا نستشعر أن هناك صراعاً مع المطلق يأخذ مسحة اجتماعية ، وصراعاً مع الواقع الاجتماعى يمارسه راهب متصوف .

وتعتمد الرواية الخرافةَ الشعبية والأسطورة من خلال مستويات عدة . ولنتأمل فى أن تكرار مقاطع التصويت حدث سبع مرات ، وأن أبواب الرواية أربعة عشر باباً ، أى ضعف الرقم سبعة المقدس ، ولنتأمل طقس الموت (صرخة بوق القيامة فى كون موحش خاو ليس فيه أحد ، كأنما رمال الصحراوات الشاسعة لم تطأها قدم منذ البدء السحيق حتى النهاية التى لن تأتى أبدا . والأفق الفسيح المترامى إلى غير أفق يدوى بصرخة البوق ــ ص ٥١) ونتعرف الخرافة فى استخدام الطب الشعبى على النحو التالى (يمسكون بغراب أسود ، غطيس . . لازم غراب نوحى ، يسلقون لحمه ، ويُعشّون المريض من حسائه . . وكان يمر براحتى كفيه على ظهرها ، ويكتب عليه بسبابته كتابة رقيقة ، قالت : ثلاث مرات فقط ؟ ــ ص ١٤٦) . وهكذا تجسد الرواية بُعداً رئيسياً فى التركيب الداخلى للإنسان العربى .

تلك بعض ملامح من الرؤية الكلية التى تتشابك معطياتها بقوة . وهناك الذاتى الذى يمس أدق التفصيلات فى حياة ميخائيل . وهناك الموضوعى والاجتماعى الذى يرصد أحداث واقع يتحرك وتاريخ عام ، وصراع بين العالم الداخلى ، والثقل الرازح للعالم الخارجى ، وسعى الرواية لخلق ذلك الترابط النغمى ، وذلك التكامل البنيوى لكى يفى بالشروط الداخلية جميعاً ، مجسداً ذلك الصراع بين الوضع الإنسانى المحكوم عليه بالعرضية ، النزوع الإنسانى نحو الاجتياز الدائم ، هناك الذهنى المجرد الذى نتخيله ، وهناك الواقع الفعل بكل ملامحه الضاغطة الضاربة فى أعماق حياتنا ، تلك العلاقة التى تقول بأن كل ما هو ذهنى له صلة بما حدث أو بما سيحدث حقاً فى الواقع الحى ، وإلا لما تكوّن أصلاً فى خرائط العقل البشرى .

هناك سلاسل من الأطراف المتناقضة تطرح الرواية صراعها باستمرار ؛ فإذا التقينا بالآثار القديمة فنحن لسنا بإزاء مقابر أو مدافن أو مجرد حوائط وجدران ، بل نحن أمام نوع من الحياة الأبدية ؛ هناك

التراث الفرعونى والرومانى والقبطى يعيش داخل التفصيلات الحية للواقع اليومى ؛ وهناك ــ كما سبق ــ المقبرة التى يواصل الأثريون الحفر فيها حتى يصلوا إلى بيت فلاح وأسرته ؛ وهناك أيضاً الأثر الفرعونى الحجرى الذى يمتلىء بالحياة (يدخلون من البابين اللذين على اليسار لقاعة كبار الكهنة بها أعمدة البردى الأربعة ، كان أوزير واقفاً ، عبر الحد النهائى غير المحسوب ، ابتسامته غير مرئية وهو يتلقى قرابين الوزّ المسمّن المذبوح ، وأصابع البلح المدور ، وسمك البلطى الممتلىء بجَسَدانية مُشْرَعة الزعانف ، وفروع الشبت الدقيقة ، وأوراق الخَصّ العريضة ، وعيدان البصل الأخضر المكور الرأس ، المستدق الأطراف .

على الأرض جذور مستديرة مشعثة الأطراف ، كل ما بقى من الأعمدة التى سقطت وتحطمت شظاياها وحملتها أيدى المقتحمين والناكرين ، طائر عنخ ، الرخ ، ذَكَر العنقاء المستحيل ، بجناحيه المفرودين المتصلبين ، لا يزال يحلق ، منتصباً ، فوق عرجون النخل الطرى الخصيب ، الطير الوَحْدانى الذى لا يأكل إلا من رأس نخلته المفتوحة له ــ ص ٨٦) .

وكذلك يستيقظ معبد آخر (كانت شجيرات الزيتون والتين وزروع الشعير والليمون تمتد حول المعبد ــ ص ١٠٨) .

وننظر إلى علاقة ميخائيل بالماضى أيضاً من خلال إحياء أساطير دون كيشوت ونرسيس ، ومن خلال شوقه الفادح للصور الفوتوغرافية القديمة وذكريات الماضى البعيد (وطلب منها ببساطة وشوق ، أن يرى صورها القديمة مرة أخرى ، أن تقوم فتأتى إليه بها من الخزانة الصغيرة جنب السرير ــ ص ٣٢٠) .

ثنائيات أخرى ترصدها الرواية ، بين الهرطقة الشعبية والبحث العلمى والمادية فى أكثر صورها وضوحاً ، بين الحدث اليومى والصيرورة ؛ بين الطموح والإخفاق ؛ بين السرد الحالم والفانتازى والواقع المباشر الذى يرصد وقائع اجتماعية وتفصيلات مختلفة من أحداث الحياة اليومية .

وهناك وجدان صوفى ، يقابله حس شهوانى ، يتلمس خريطة الغريزة الإنسانية ومتطلباتها الأولى . ميخائيل يسبح بين المآذن الرشيقة كالإبر التى تطعن السماء ، وبين مقابر العاشقين الثلاثة : ابن الفارض وجميل بثينة وكثير عزة فى صحراء المقطم المزدحمة بأحداث الفجار والعشاق والقتلة والضحايا القدامى ، ولأن الحب الذى يعرفه ميخائيل هو كامل وصافٍ وبدائى وجوهرى،الحب يطوى ولا يحكى ، إن يَبُح بالسر يُبح دمَه . فكيف يتكلّف ، مع المقتول قديماً ، ستر الهوى ؟ أليس الحب فَضيحةً قَتُولا ؟ والكتمان أَقْتَل ؟ ــ ص ٤٤) . وفى المقابل نلتقى بالوصف الحسى للأطعمة وعلاقة الرجل بالمرأة فى حدها الجسدانى (طلبا بيرة ستيلا ، وطبق بيض مقلى بالبصطرمة ، كبيراً اشتركا فيه معاً ، جاءت به مضيفة طيبة الجسم كرغيف الخبز الطازج ، والمكان دفء وعبق برائحة القهوة ــ ص ٩١) .

وكذلك سيكون هناك على امتداد العمل احتفاءٌ عارم بأنواع كثيرة من الأطعمة والأشربة ، تُتناوَل فى نهم حسى بالغ (شرائح السيمون فيميه المدخّنة بلونها الأصهب ، نصف الشفاف ، عليها لمعة زيتية مخضلّة ، وفيها عروق مضلّعة متراوحة ، داعية ، وزجاجات النبيذ الإلزاسى الأبيض المختومة ، رشيقة العنق ، عليها رسم قصر بأبراج ، والحروف القوطية البنّية صعبة القراءة ، وأطباق من القش المجدول الممتلئة بالفاكهة المجففة والطرية ، البرقوق الأسود والمشمش والتين والبلح والخبز الشامى المحرمش الساخن ، شرائح رقيقة لانقصافها فرقعة خافتة بهيجة ، وانفضاض فلينة الزجاجة الثمينة ، وللكئوس رنين كأنه آت فى سياق باخْ الشفاف ، وللنبيذ نكهة عطر قديم مرهف ــ ص ٩٧) .

وخمر البلح الذى كان أبوه يقطره فى بيتهم فى أخميم صافياً وثقيلاً ، والخبز الصعيدى الناضج بخميرته فى الشمس ، والنبيذ الكثيف الشفاف ، العذب المر معاً ، والبصارة على لقمة البتاو السخنة التى ساحت عليها الزبدة ، وماء النيل المروق بنوى المشمش فى الزير ، وساندوتشات الشاورمة بالطحينة والسلطة البلدى والسكين العريضة تشق الشرائح الرفيعة البنية التى تكاد تكون شفافة من على جسم اللحم الدوار تلعقه ألسنة النيران الطرية الخجول ، ورقائق الخيار الطازة والطماطم والفلفل الأخضر والبصل مهروسة . . . إلخ . (ص ١١٦ ـ ص ١٢٥ - ص ٢٢٥ - ص ٢٤٠) .

وهكذا يظل قانون التناقض متفرعاً فى سلاسل صغيرة تكاد تغطى جسم العمل الفنى كله ، حتى تصبح الرواية ملحمة للحدود التى تتفاعل لكى تضفى على المسار الحياة والحركة من خلال صراع وجدل وتوالد دائم .

كل حدث فى الرواية لابد أن يصارع نقيضه ، وكل تقدم للحركة الروائية تصحبه حركة فى الاتجاه العكسى . إن الموديل التى من المفروض أن تقدم نموذجاً جمالياً سنجدها قذرة البطن (تذكر ميخائيل أنه رأى ، عندئذ ، أول امرأة عارية فى حياته ، وتذكر الجسم الأسمر النحيل ، والثديين المرتخيين ، والبطن المضيم الذى لم يكن يبدو نظيفاً تماماً ، والبنت تضم ساقيها الضامرتين الملفوفتين فى وقت معاً ، برشاقة الموديل المدربة ، مقفلة ، بخيلة ، وأنه أحس فقط برثاء للبنت . كان فضوله الجنسى قد توقف ، وهو يضع على الورق خطوطاً تجريدية باردة ، وأحس أنه غشّ ) . ( نفسه ــ ص ٦٣) .

وفى مقاطع أخرى ترصد الرواية نبعاً آخر للتناقض الذى يعيشه واقع اجتماعى زائف حيث أناس ممتهنون فى عقر دارهم ، يبيعون أنفسهم رخيصة ، فى الميادين الخلفية ، والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله ، بحثاً عن الترانزستور والفيديو والفول اتوماتيك ( نستهلكها وتستهلكنا على شط الترعة التى ما تزال تغص بالبلهارسيا ، نحن الذين مازلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض ، بالرغيف الجاهز المدعوم ! نأخذ قطعة اللحم بصعوبة من الحكومة بالعظم والشغت ، ونفك الخط بصعوبة ، ونطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر فى مطارات مالطة وطرابلس وجده وبغداد ! ).( ص ٣٨ ) .

(٥)

اللغة فى الرواية هى أحد المتكآت الفنية الأساسية ؛ أحد متكآت النظام السميوطيقى فى هذا العمل ؛ فهى لغة محسوبة ، تعمل على الإسهام فى الحالة الكلية ، شديدة الكثافة ، وليست فقط لمجرد

توصيل دلالتها ؛ لغة لا تستنسخ ، بل تبدع . ومن هنا نفهم ذلك الاحتفاء بالأبعاد التشكيلية والموسيقية فيها .

تتفاعل اللغة فى مستوياتها المتعددة ؛ فهى نشطة متمددة ، وموحية باستمرار ، تعمل فى المنطقة السحرية فى اللغة ، وما تحتفظ به من طزاجة وبراءة ، لذا فهى تسعى للتجسد فى براءة الخلق الأولى ، وتتمرد على القالب ؛ على النمطية . وسنلتقى بسبعة مقاطع متفرقة ، يتكثف فيها الصوت المنبعث من خلال تكرار حرف بعينه بطول مقطع كامل ، بحيث تخلق المناورات الصوتية محطات موسيقية تشتبك فى مسارات التضفيرات المختلفة للمعطيات الفنية ، التى تمتزج جميعاً لكى تخلق ذلك الهارمونى الغنى الملىء بمادة الحياة .

إن استنفاد طاقات اللغة لن يتوقف ــ بطبيعة الحال ــ عند مثل هذا النشاط ، بل سيتنوع فى مجالات أخرى . سنتعرف مثلاً على استخدامات لغوية متباينة ، مثلما يحدث من خلال التنويع الدلالى باستخدام لغة الصحافة ولغة الحديث العامى اليومية ، بل فى استجلاء خصوصيات اللهجة المصرية وتلميحاتها الثرية المتبقية فيها موروثة من مراحل تاريخية قديمة وقريبة .

إن إبراز حرف أبجدى يتكرر فى كل كلمة بامتداد مقطع كامل سيكثف الحركة الموسيقية النشطة للغة الروائية بشكل ملحوظ ، كما ستتأثر فى أحيان أخرى بروزات صوتية للحروف أيضاً ولكن بشكل أقل حدة فى مواضع أخرى ، ولكن التفتق العفوى الإلهامى سيكون سائداً حينئذ .

إن المقاطع المصوتة تلك سوف تشكل مناطق ارتكاز خاصة تثير لدينا حساً بأهمية الجانب الموسيقى للّغة ، من حيث الطاقة النغمية التى تعطى ــ فيما تعطيه ــ روح الشطحة الصوفية ، ونكهة سجع الكهان أحياناً ، أو لغة الملاحم الشعبية والسير ، ومختلف طرائق سرد الحكائين الشعبيين .

(الهاء : تنهمر هبَّات الوهج من مهجتى وتهمى فى غير هينة ، همس السهوب إلىّ ، ليس تلهية عن الهوان وليس فيه نهى عن النهار ــ ص ٧٤) .

(السين : سِنان حسك الأسلاك المستحصِدة تسوط الجسد وتُسوِّر سماديره ، تستجيش سلاح السطوة المسنون على سَنمة قينوس المستديرة بين عساليج الاستسرار السلسة ــ ص ١٦٤) .

(الغين : أصغو إلى غُنْج أغاريدك الغزلة ، وإلى دغدغة الغَيْد فى غُلالتك ، أفغم ثغرَك الرغد ، وفى مُناغاتك غفران لكل النزّغات والمغامز ــ ص ٣٦٨) .

نستطيع أن نتابع منحنيات لغوية شديدة التباين فى صفحتين متقابلتين . وهناك إمكانية واسعة لدخول أية مصطلحات أو ألفاظ متخصصة أو تعبيرات تنتمى لظواهر أو علوم مختلفة ، ليس غريباً أن تصادفنا مصطلحات علمية من قبيل : بيوريتانى ، ببليوجرافى ، سبازمولين ، ترابنتينا ، نُوبّات معقدة ، إلخ . . ، وأسماء لعشرات الأنواع من النباتات والأشجار ، وتعبيرات صوفية ، ودينية ، وأمثلة شعبية ، ومسميات أسطورية وخرافية ، إلخ .

ونلتقى فى العمل بنشاط لغوى آخر يتجسد فى الصورة الشعرية المكثفة ، التى تتراص أحياناً مع مجموعة كبيرة من الصور الأخرى ، لتخلق تراكماً شديد الإيحاء . أما الصورة الواصفة فلها أهمية خاصة ، حيث يتميز الوصف باندفاعاته شديدة الغزارة ، التى تستنفد معظم رصيد الذاكرة البصرية ، يحيط الوصف بالشىء عن قرب فيصوره تكعيبياً ، يكاد يخترق جلده ليشى بسعى حثيث وراء الاكتمال والموضوعية فى جوع غاز يمتد فى الزمان والمكان .

والوصف فى «الزمن الآخر» له خصوصيته وأهميته الجذرية فى البناء الفنى ، سنتعرف الوصف الدقيق المكثف الغزير التفصيلات الشارح الذى يضىء جوانب المشهد ومنطقه الداخلى .

كما أن وصف الشعبيات سيأخذ مكاناً كبيراً داخل العمل فى وصف التقاليد والمعتقدات أو وصف الحى الشعبى وتفصيلاته الصغيرة ، الطريق والمقهى والسوق وواجهات البيوت وأحواشها الداخلية والسلالم الصاعدة ، والنقوش على الجدران والمفارش والأغطية والمقاعد . . . إلخ .

ومن ذلك الباب الوصف الدقيق الملحّ لبيت رامة ، لشخصها ، لتلميحاتها وإيماءاتها ، لجلستها وأسلوب حديثها وأفكارها .

فإذا انتقلنا إلى وصف المعبد تحول كل جزء صغير إلى كائن حى يتفجر بالفعالية أمام أعيننا .

هناك صفات كثيرة تتكرر ، ولكنها تدخل فى كل مرة فى سياقات جديدة وإن كانت من منبع واحد داخل لا وعى الفنان . فالمئذنة دائماً رشيقة ، وكذلك الساق عبلة ، والبطن هضيم ، وهكذا . وسنجد مجالات متميزة فى الوصف المرئى ، كما لو كان هناك عناق حميم بين الفكر الذى يعرض العمل والعين التى تشاهد .



ويدخل الكلى والتفصيلى فى نسق شديد الالتحام ؛ فنحن لا نصل إلى رامة إلا بعد أن نتخطى الطريق المؤدية إلى الحى ، ثم الحى نفسه ، فالشارع ، فباب البيت ، فالفناء والسلم ، فالشقة ، فالحجرة ، فالركن الذى تجلس فيه ، ثم ثيابها ، وشكل جلستها . وتصبح الشخصية مفهومة من خلال كل ذلك التركيب المتراتب .

أما الأحياء الشعبية التى قدمتها الرواية ووصفتها فهى تنتمى إلى المدن الصغيرة والأحياء الفقيرة فى مصر كلها ، فى كل مواقعها الجغرافية والتاريخية : أخميم ، والقاهرة الفاطمية ، والغورية ، وغيط العنب ، ومحرم بك ، وأبو قرقاص ، وكرداسة ، وأزقة راغب باشا ، وأسوان ، ونجع حمادى . . . إلخ . إنه احتفاء بالواقع المصرى فى وجهه الشعبى طوال القرون الأخيرة ، بما اشتمل عليه من علاقات نمطية خاصة ، صاغت فكر هذا الواقع وقيمه :

( بين بياعى البليلة والكُشَرى والحمص المسلوق فى عرباتهم الملونة بالأخضر والأحمر ، فواحة برائحة القمح المغلى وزجاجها المغبّش ببخار الأكل الساخن ، واسطوانات البوتجاز الطويلة الصدئة بجانبها ، والناس تأكل بملاعق صفيح من أطباق بلاستيك قد اجربّ لونها قليلاً ، ثم تدبّ الكوز المربوط بدوبارة فى برميل مملوء بالماء غير الأرثوذكسىّ تشرب بعد الأكل . والعيال تذهب للمدرسة ؛ صبيان وبنات بمرايل كالحة البياض ، يجرون ويتنادون وعلى ظهورهم حقائب للكتب من نفس

قماش المرايل المصفر ، والبنات المنقّبات يجرون أذيال أثوابهن السابغة وعلى رؤوسهن الطرحة البيضاء ، ناضرات الوجوه كالراهبات ، من أمام القهوجية والحلاقين الذين يكنسون التراب العتيق وكومات صغيرة من الشعر المحلوق بالأمس على الأرض ، ويرصون الكراسى ، ويهشون الذباب من الواجهات الزجاجية ، ومن بين المنجّدين والاسترجية والسمكرية الذين يعكفون على شغلهم من الآن على الأرصفة الضيقة وتحت الأسبلة والقبوات وحيطان المساجد المنحوتة بالنقوش والكتابات التى لا يقرؤها أحد . وفى مداخل البوابات الحجرية العريقة علق التجار القفاطين البلدية وقمصان النوم الحريمى النايلون الملونة والبنطلونات الجينز وقمصان الأولاد ، والقمصان النسائية المشغولة بأسلاك فضية وذهبية اللون ، مخرّمة وتبدو ثقيلة وموحية بعربدةٍ حسيةٍ ما . وشباب فى غاية الوسامة ، ربّوا لحاهم وحفوا شواربهم على السُنّة ، وعلى رؤوسهم الطواقى الرقيقة الخروم . والعربجية قد أسندوا عرباتهم بأذرعتها الطويلة العارية على بوابات خشبية هائلة وسوداء من القدم وبها مسامير غليظة الرؤوس ، لم تعد تُفتح أو تُغلق من زمن بعيد ، بينما أحصنتهم تقف محنية الرؤوس ، تلوك الفول والشعير فى المخلاء الخيش المعلقة برؤوسها ، ناتئة العظام ، متهدلة الخصى . وفى دكاكين كالحِقاق يشتغل الرفّا والخطّاط ، عيونهم التى لم تصحُ بعد تماماً من النوم قريبة جداً من شغلهم . وهناك لَمّة من الناس متزاحمة أمام بوابة الفرن التى تئزّ بالنار فى رحمها الداخلى المتقد . وطلبة الأزهر الصبيان بالملابس الأفرنجى والقفاطين والعمائم يمشون بسرعةٍ أو بوقارٍ ليس من سنّهم ، ويفسحون الطريق للتاكسى الذى يزحف ببطء . لا يرفع السائق يده عن عصا البوق المكتوم الصغيرة ، تحت عجلة القيادة ، ولا يكف عن النداء بخفة قلب وهو يتغنى : أوعَ يا سيدى . . . أو يا با حاسب . . . يا مولانا . . ـ ص ١٥٣) .

ومن داخل النشاط اللغوى نتعرف أساليب خاصة عندما يُستخدم مقلوب القيمة البلاغية فيتحول النفى إلى إثبات ، والاستفهام إلى تقرير . وفى النموذج التالى تتتالى الأسئلة وتتصل الاستفهامات الملحّة بما يقلب المعنى تماماً ؛ فالسطور هنا بصدد تأكيد قيمة وليس الاستفهام عنها .

(قال : ما الذى يُبقينى ؟ ما الذى يجعلنى أمضى فى طريقى ؟ أيّ طريق ؟ أمضى فى سبيل الحياة ككل الناس ؟ أحِسّ ـ قليلٌ على كل حال ـ بالواجب ؟ أحقاً قليل ؟ أحِسّ دينيّ ما ، غير واضح الشكل ؟ أمجرد عناد الحياة ؟ دون معنى ؟ )

وفى مقاطع أخرى يتكرر الفعل «قال» مؤكداً وهج الذات ، ويشيع روح المونولوج التى تقابل الواقع الخارجى فى تحدٍ صارم . إنه يحاور نفسه فيما يشبه الاستغاثة المكبوتة الأليمة :

(قال : هل قلت لها ذلك ؟
قال : ومع ذلك يظل السؤال معلقاً .
قال : ما معنى هذا كله عندكِ ؟
قال : هذا طبعاً موجع ، وربما غير صحيح تماماً .
ولكن ماذا إذن ؟ ـ ص ٢٢٥) .
(قال ، . . . أما البنادقة فقد سرقوا رأس مار مرقص الشهيد .
وقال : الأرض المخضّبة المرشوقة برؤوس الشهداء .
وقال : فهل يقوى العبق القديم على البقاء ؟
وقال ، دون كبير اقتناع فى وجه الإنكار العنيد : سيبقى . . . ) . (ص ٢٣٣) .

(٦)

إن رواية تنتهج تلك الرؤيا ، وتسعى فى ذلك المسار ، سيكون البُعد الزمنى الذى احتفت به ـ بدءاً من عنوانها ـ سيكون ذا خصوصية ، ستكون علاقتها بالزمن علاقة احتواء ؛ وذلك هو ما يمنحنا حساً بخلفية من الأبدية أو المطلق ؛ وهو أمر يتحقق فى الفن الكبير إضافة إلى إنجازاته المادية والواقعية .

والزمن الروائى هنا رحب المدى ، مشتمل على « الكرونولوجية » ، فيما يخلقه من أجواء مختلطة ، تعيش داخل زمنية مزدحمة ومتقاطعة ، داخل مسيرة دائرية كبرى .

الزمن هنا يبطىء ويتسكع ثم يسرع ويقفز ؛ ينداح ثم يضيق ؛ يصبح ملحّاً فى لحظة ويكاد يتلاشى فى أخرى ، لكى يتم التركيز على فكرة محورية تلتقى عندها الأطراف كما لو كانت بؤرة مركزية .

إن تداخل الأزمنة إذن لا يجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه ، لأنه لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو أن زمناً فى المستقبل لم يتحقق بعد . إنها وحدة حياة لا يمكن إلا أن تتحقق ، سواء أكانت واقعاً أو حلماً ؛ سواء أكانت تداعيات أو استذكارات أو لحظة حاضرة . لذلك فالرواية لا تستخدم الإسقاط التاريخى أو الزمنى ، بل تقيم زمناً كلياً شمولياً .

ولسنا هنا بإزاء زمن رومانسى معزول عن الواقع ، كما أننا لسنا بإزاء زمن ميتافيزيقى ، ولكننا فى زمن يخص المنطق الإبداعى للعمل ، والحالة الإنسانية التى تستشرفها ؛ زمن يمسح الزمن كله برغم أن جزءاً يسيراً من الرحلة الطويلة هو ما يمكن أن نشاهده .

والمعطيات الروائية تتغير ببساطة من سطر إلى آخر ، دون حاجة إلى استخدام الوسائل التقليدية التى تمهد للانتقال من حالة إلى أخرى ؛ فالانداح السهل بين تلك المعطيات هو سمة رئيسية ؛ لأن منحنى الزمن يمتلك تلك الحرية الواسعة فى الصعود والهبوط والتنوع . ولنتابع ذلك الحوار المثير بين الأزمنة المتعددة والأمكنة المتعددة فى المقطعين الصغيرين الآتيين :

( ووصلوا إلى استراحة الآثار وراء المئذنة جنب الاتحاد الاشتراكى فى الميدان الرمل ـ ص ٨٤) .

( قال إنهم عثروا فى محطة مهجورة من محطات الترولـلى فى نيويورك ، على تمثال لسائق عربة رمسيس الثانى . قال إن تمثال ميرنبتاح ، السائق الإمبراطورى ، كان قد اختفى من المتحف البريطانى فى لندن . وقال إنه رأى صورة التمثال فى مجلة للآثار ، وإن وجهه يذكره بوجه حسين أفندى الذى كان يسكن تحتهم فى غيط العنب ـ ص ١٩٣ ) .

(٧)

والرسائل الشخصية المتبادلة بين شخصيات الرواية هى إحدى وسائل العمل الفنى . وهى بنصوصها ، وتواريخها ، وبساطتها ، تخلق مراكز ارتكاز أخرى ، توهم بالواقعية ، وتخلق نوعاً جديداً من الترابط بين أجزاء الرواية . وهى لا تمثل اللعبة الروائية القديمة ؛ فالرسالة هنا وسيلة بنائية ، تتخلل ذلك الخضم المتلاطم من الأشياء التى تشكل بمجموعها الهمّ النهائى للعمل . والرسالة تلعب أيضاً بمعطى الزمن ، وتسهم فى تأكيد معناه داخل العمل الفنى .

فى منتصف الرواية تقريباً ( ص ١٦٨ ) نقرأ رسالة شخصية من ابن العم شفيق إلى والد ميخائيل يرجع تاريخها إلى عام ١٩٤٢ . وهى رسالة مليئة بإيحاء الموت ، كما لو كان الموت فاصلاً بين شطرى الرواية ، حيث تعتمل الحياة بكل نارها ، وأحداثها ، وتأملاتها . وسيظل العام ١٩٤٢ مركزياً تقريباً داخل جسم العمل ، نقرأ قبله بعام رسالتين إلى أبى ميخائيل تعبران عن الشوق والحاجة ، وجهتا إليه من ابنته عزيزة ، ثم رسالتين أخريين بعد عام ١٩٤٢ إلى ميخائيل نفسه ، تحملان أخبار الغارات الحربية فى أحياء الإسكندرية .

إذن فالموت سيقف بين الحياة والحرب ؛ سيقف بين دعوة عزيزة المسالمة الرقيقة ، التى تطلب (جزمة سودة نمرة ٤٠) لأن (الجزمة الكوتش أصبحت تكسف ـ ص ٧٠) ، وتدعو بحماية يسوع وملاطفته ، وبين أخبار القصف الجوى البربرى على أحياء الإسكندرية وسكانها العزل .

ونستطيع أن نطالع أيضاً حس الكاريكاتير والسخرية فى مواضع عديدة ، ولكنها متناثرة لا يتم التركيز عليها طويلاً ، فهى تكفى لأن تجعلنا نسخر ولكنها لا تسمح لنا بأن نغرق فى الكاريكاتير إلى الدرجة التى تخرجنا عن التيمة الفنية التى تتراكب شيئاً فشيئاً .

كان وجه عباس فؤاد الكبير (محتقناً ، بيقينه الغائر الذى أصبح لا واعياً أنه ، هو ، يعرف وينفذ حتمية التاريخ ، وقدَر الشعب ، والحقيقة النهائية . عيناه الجاحظتان تملآن نظارة سميكة ، وبطنه البارز يستقر على ساقين قصيرتين مدموكتين . وكان ترصّنه وحسه الثقيل بوزنه التاريخى يجعل وجوده على النقيض من بهجة اللوحة التى فوق رأسه ـ ص ٤٠) .

وكذلك نتابع التصوير الكاريكاتيرى المرير الساخر : (ملهى فيكتوريا الليلى يقدم مفاجآت الرقص الشرقى والغناء البدوى وأنغام الديسكو من سهير الشاعر وعايده زكى وكتكوت مصطفى وأوركسترا سوبر باورز ، وأنه فى سينما راموبيس فلمين «الحب وحده لا يكفى» و «اللص المحترف» ، وأن اليابان لا تنوى أن تعترف حتى بكامب ديفيد ـ ص ٢٩٩) .

* * *

وهكذا تتحرك الأدوات الفنية فى ذلك القصيد الروائى فى نسق بوليفونى خاص ، يكشف عن سعى المبدع إلى خلق رؤيته الفنية التى تتفاعل مع الواقع ؛ مع طبيعة الصراعات فيه ، وظروفه الاجتماعية والتاريخية ، فى عالم تسيطر عليه قوانين جديدة تحكم مختلف ظواهر الحياة البشرية .

إننا بإزاء إبداع جديد ؛ رحلة جديدة فى الحساسية الروائية العربية ، تقدم مفهوم الكتابة الإبداعى فى منظور جديد .

وهذه الدراسة لم تطمح إلا إلى فتح بعض القنوات لتهيىء الدخول فى ذلك الدرس والبحث الذى ينتظره الإبداع العربى الجديد كله .

لقد كشف ذلك النسق الإبداعى عن سعى المبدع إلى التكريس لصرح إبداعى شامخ ، وفتح جديد للفن الروائى العربى ، الذى لا يزال حتى اليوم فى أمسّ الحاجة إلى نظرية جمالية تفتح للفن مسيرته فى قلب الصراع الاجتماعى ، من أجل الصعود الإنسانى والتغيير ، من داخل موضوعية الفن وخصوصيته النبيلة وأدواته الثرية .

تلك هى المعركة الحقيقية التى يخوضها الإبداع العربى المعاصر فى ظروف حضارية وعقلية حرجة ، لن يقدر على الانطلاق الحقيقى داخل حصارها سوى بإن خلاّق فى مواجهة التكرار والاجترار والموت .




المصادر :

١ - «الزمن الآخر» ـ رواية ـ إدوار الخراط ـ دار شهدى للنشر والتوزيع ١٩٨٥ .

٢ - «رامة والتنين» ـ رواية ـ إدوار الخراط ـ المؤسسة العربية بيروت ١٩٨٠ .

٣ - خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تَساؤُق ـ دراسة ـ إدوار الخراط ـ مجلة إبداع ـ القاهرة ـ العدد العاشر ـ السنة الثالثة ـ اكتوبر ١٩٨٥ .

٤ - رامة والتنين ـ دراسة ـ سامى خشبة ـ « مجلة فصول » ـ المجلد الأول ـ العدد الثانى ١٩٨١ .

٥ - الزمن الآخر والوعى الفيزيقى للوجود ـ مجلة إبداع ـ أغسطس ١٩٨٥ ـ بدر الديب .

٦ - «رامة والتنين» تشريح العشق ـ دراسة ـ فخرى صالح ـ « مجلة المهد » ـ عمان ـ العدد الخامس ـ السنة الثانية ١٩٨٥ .

٧ - الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير ـ دراسة ـ شاكر عبد الحميد ـ « مجلة فصول » ـ المجلد الخامس ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٥ .

٨ - نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ صلاح فضل ـ القاهرة ١٩٧٨ .

٩ - الدولة والأسطورة ـ إرنست كاسيرر ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ترجمة :أحمد حمدى محمود ـ ١٩٧٥ .

١٠ - اتجاهات جديدة فى الأدب ـ جون فليتشر ـ ترجمة نجيب المانع ـ منشورات وزارة الإعلام العراقية ـ ١٩٧٤ .

# جماليات التشكيل الفولكلورى فى « الطوق والإسورة »

محمد بدوى

**تسعى رواية ( الطوق والإسورة)[١] ليحيى الطاهر عبد الله إلى أن تستبدل بمواصفات القص التقليدية المستعارة من واقع آخر مغاير ، مواصفات أخرى نابعة من ثقافة العالم الواقعى الذى تصوغه وتعبر عن رؤ اه ، بمعنى تحويل أشكال التعبير اللصيقة بالواقع الاجتماعى والنابعة منه إلى أشكال وتقنيات روائية يمكنها احتواء واقع جديد مغاير ، ظل مهمشا فى كتابات كتاب سابقين ، وخاضعا لأشكال غريبة عنه . وقد عرف يحيى الطاهر منذ بداية عمله القصصى بولع تجريبى وسعى دائب لا يني إلى ابتكار تقنياته الخاصة . وهو سعى تبدى فى عراكه مع لغته ، وفى محاولته خلق تقاليد قصصية جديدة ، عبر لغة خاصة ، تمتاز بتكثيف الدال من خلال لجوئها إلى التكرار والتقديم والتأخير والاتكاء على معجم حسى طامح إلى احتواء غليان « الداخل » وتأججه ، إذ يستجيب لوطأة الخارج وضراوته ، ومن ثم استطاع الكاتب تضفير لغة خاصة به من بلاغة العرب التقليدية مع لغة الحكاية الشعبية وألف ليلة وليلة والترجمة العربية للتوراة . ويمكن القول إن يحيى الطاهر فى عمله القصصى ، أى فى مشروعه الأدبى كله ، يعبر عن ( أيديولوجيا ) فقراء الفلاحين فى الصعيد ، سواء عاشوا فى الكرنك ، أو القرى ، أو غادروها إلى أم المدن ، كما يسمى القاهرة ، فى ( حكايات للأمير ) ، وقد صاروا عمال بناء[٢] ، وأفندية صغارا[٣] ، وإسكافية[٤] ، وسواء كانوا بشراً يتعينون بالاسم واللقب والمهنة ، أو كانوا صيغا ورموزا[٥] وتمثيلات[٦] كنائية ، وسواء ظلوا فقراء مقهورين ، أو تحولوا إلى قاهرين . وقد حرص يحيى على ألا يفصل الشكل فى عمله عن واقع هؤلاء الأشخاص ، وبخاصة منذ قصته القصيرة المتميزة ( جبل الشاى الأخضر ) .**

إن التعبير عن وطأة الواقع بما فيه من قهر وسغب ورى وعطش وشهوات مصادرة وخرافة فاعلة فى حيوات الأفراد ومصائرهم ، لابد له من شكل يلائمه ويحتويه ويجسده . وحين يقص يحيى الطاهر عبد الله عن مأساة أبطاله ، فلا مندوحة له من التعبير عن هذه المآسى فى شكل لصيق بها ، يقترب من مراثى أهل الصعيد وبكائياتهم وأغانيهم ومواويلهم ، حيث يمكن له أن يقص مأساة عن رجال ونساء من ريف مصر العليا ، يقاومون ( مكتوبا ) ويصطرعون مع قدر عاتٍ لامفر من الانهزام أمامه ، ولا مفر أيضا من مقاومته .

●

وعالم ( الطوق والإسورة ) عالم خاص ؛ مناخ من الصمت الكابى الرازح على الصدور ، حيث الأكواخ المنطوية على حيوات متأججة بالتوق والرغبة ، والأزقة التى تجلدها شمس قاسية وحر لافح ، والنسوة المتسربلات ببردات الخروج السوداء ، والملامح القاسية الجهمة المنطوية على قهر تاريخى ، دائم الحضور ، ومنثور فى كل شئ ، تلازمه محاولات اختراق دائبة ، من خلال التمرد على مظاهره ، أى من خلال الخروج على المواضعات والأعراف الأخلاقية الصارمة ، وكأن القرية المحاصرة بالصحراء والبدو ، والغجر ، المنكفئة على حيوات أفرادها الموارة بالشهوات ، والمحاصرة بالخرافات ، المتسللة إلى نخاع الحياة ، تحاصر الفرد من أفرادها بالعجز عن الانفتاح على الآخرين ، وتصفده بما يثقل عليها من عبء التاريخ وثقله وركوده . إن الحصار هو القانون السائد الفاعل ، ومحاولة اختراقه ومجاوزته تعنى الرضا بحكم القانون ، وبما ينزله من عقاب على الخارج المتمرد ، أى الرضا بالنفى ثمنا للاختراق ، فى تسليم ميتافيزيقى مثقل بالأصداء الأسطورية ، والاستسلام لسطوة القدر والمكتوب ، وكأن الخارج على الثابت المستقر والمتجذر ، يعلم أن ثمة ( نذرا ) عليه - لاسبيل أمامه سوى هذا - أن يفى به فى ضرب من

المأساة التاريخية . وهو إذ ذاك يخرج إلى ساحة التمرد ليفعل ما قدر له سلفا ، دون أن يعنى ذلك خنوعه المطلق . إنه يندفع بحس مأساوى ووعى بالمصير إلى ممارسة وجوده ، برغم ما ينتج عن هذه الممارسة من نفى يتمثل فى الموت أو فى لفظ المجتمع له .

يروى يحيى الطاهر عبد الله فى ( الطوق والإسورة ) مأساة أسرة ، فهو - إذن - يكتب رواية أجيال[7] ، لكن من خلال كيفيات جديدة مختلفة عن تقاليد رواية الأجيال ومواضعاتها فى البناء والتشكيل . وهذه الأسرة تنتمى إلى عامة الريف الرثة ، التى تبيع قوة عملها من خلال امتهان كل شئ ، دون أن يقتصر بيع قوة عملها على مجال محدد أو حرفة معينة لها قواعد . ومن ثم فإن هذه الأسرة تفتقر إلى تقاليد أسرة عبد الله الذى بنى مسجد القرية ؛ وهى الأسرة التى قص يحيى عنها فى ( الدف والصندوق ) ، وبخاصة فى ( الجد حسن ) و ( حج مبرور ، وذنب مغفور ) و ( العالية ) ، وفى ( جبل الشاى الأخضر ) من مجموعته الأولى ( ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا ) ، ولا يبرز من هذه الأسرة فى ( الطوق والإسورة ) سوى الشيخ الفاضل .

لقد قص يحيى الطاهر عن « مساتير » الريف الصعيدى فى قصصه القصيرة ، ملتقطا مواقف دالة ، وشخصيات نمطية ، يمثلون علية القوم ، لأنهم يمتلكون أرضا وبهائم ، ويسكنون فى بيوت واسعة ، ويصاهرون كالشيخ الفاضل والجد حسن بقايا أسر الأغوات ؛ أى أنهم يمتلكون وجاهة اجتماعية فضلا عن وضع طبقى متميز . أما فى ( الطوق والإسورة ) فيقص عن فقراء الصعيد ، الذين يرتبطون بالمساتير ارتباطا خاصا ، قد يكونون طلاعين « للعالية » ، نخلة الجد حسن المعمرة ذات البلح الطيب ، وقد يكونون مثل « نبوية » التى تخدم فى بيت الشيخ الفاضل بيد أن علاقتهم بهؤلاء المساتير ، لا تعنى أنهم خدم بالمعنى التقليدى للكلمة . فأحيانا - بل غالبا - ما تربطهم بهؤلاء علاقة الدم ، أو القرابة ، أو الحياة فى كنفهم ، بوصفهم فقراء ضعفاء ، يبحثون عن الحماية فى نمط من العيش ، ينهض على قوة العائلة ، أو « البدنة » . وقد كان هؤلاء الأفراد هناك أصحاب أدوار ثانوية - نصيا واجتماعيا معا - بل كانوا مهمشين محايدين ؛ أما هنا فهم يتصدرون المشهد ، وتتمحور الأحداث حولهم ، فتغيِّب مأساتهم حضور المساتير .

وعلى العكس من عالم السادة فى القصص ، حيث يتمحور العالم حول الأب الأسطورى المهيب بسطوته الفادحة وحضوره المهيمن ، فإن ( الطوق والإسورة ) تخلق عالما يتصدر مشهده نساؤه دون الرجال ؛ فالمرأة فيه هى العمود الذى يتسم بالجلد والصبر والحيلة والبراجماتية ، ويتلقى الضربات من كل صوب . ومن الخطأ أن يتصور أن النص القصصى ــ قصيرا كان أم طويلا - يقص عن القرية بكاملها ، أو محتدها الاجتماعى ، أو يقوم بتصوير كل فئاتها وسلوكياتها على مختلف المستويات . وعلى الرغم من تبنى يحيى لمنظومة نظرية من الأفكار السياسية ، وتبشيره بها فى بعض أحاديثه ، وبعض قصصه[8] ، فإنه لم يكتب أبدا عن القرية فى الحقول ، أو فى صراعات إناسها مع الطبيعة ، ولم يقدم من بين هؤلاء المسحوقين أبطالا متفائلين ، بل خلق نصا نساؤه ورجاله يصطرعون مع قدر رازح ، يكاد يبدو سرمديا لشدة جثومه على صدورهم . والصحيح أنه قدر تاريخى موغل فى العمق والتجذر ، لا شأن له بالخرافة ، يقسر هؤلاء الرجال والنسوة على الخروج الفردى المجانى المثقل بعفويته ، فيقود هذا الخروج إلى رضى أصحابه بما ينزله النسق القيمى من عقاب ، نتيجة ما اقترفوه من خرق .

هل نتزلق هنا إلى أيديولوجيا نقدية تطالب الكاتب بكتابة من نوع ما ، فتملى عليه شخوصه وأحداثه ؟ لا أظن ذلك . إننا نسجل ملاحظة معينة فحسب ، نرى أنها مهمة ، وأعنى بها أن يحيى الطاهر فى إنتاجه لأنماط تنتصر للثبات فى حيوات الأشخاص ومصائرهم ، كان يمتح من أيديولوجيا مخالفة للمنظومة الفكرية التى كان يعلن تبنيها ، فسطوة هذه المنظومة عليه لا تجاوز السطح إلى الأعماق البعيدة الغور .

تنتهى ( الطوق والإسورة ) كما بدأت ؛ إذ تبدأ ببخيت البشارى مشلولا وعاجزا ، وتنتهى بمصطفى البشارى وقد طلب من نفسه شللا كاملا عن الكلام والحركة والشوف والسمع فلبت نفسه ما أراد . وبين العجزين تظل « حزينة » شاهدا على المأساة التى شهدت فصولها ، بدءاً من سفر مصطفى للعمل ثم عودته بعد ذلك ، وانتهاء بمصرع نبوية أمام عينها الكليلة ، ومرورا بموت بخيت وزواج فهيمة وطلاقها وموتها ، فى ضرب من الدورة يلف بسطوته الحياة .

والمأساة تتحدر فى هذه الأسرمن وطأة وضع تاريخى بالغ الصرامة ، يتبدى فى حياة مغلقة ، تهيمن عليها أعراف أخلاقية بالغة القسوة والشدة ، تكبل الأفراد ، وتتآزر مع رثاثة الحياة وشظفها فى حصارهم ، فإن هم اخترقوها جندلتهم . ومن هنا أميل إلى القول بأن هذا النسق يعاقب الخارجين عليه بالنفى والموت والعجز ، وكأننا أمام دورة ، تبدأ بالتململ ومحاولة مجاوزة القهر ، وتنتهى بالعقاب الصارم ، الذى ينزله النسق بمن يخترقه .

إن مصطفى يسافر فرارا من القهر الذى يحوطه هو وأسرته ؛ إذ إن أباه عاجز مشلول ، وأمه وأخته قابعتان فى الدار ، وهو لا يجد ما يمتهنه . كان من قبل ، إبان دخوله فى المراهقة ، يسرق البلح بعد أن ينام حارس البستان ، وبثمنه يبتاع تبغا ويدخن ؛ أما الآن فلم يعد هناك سوى الركود والكساد ، ولا مندوحة عن السفر . وهكذا يسافر مصطفى إلى بلاد السودان ، لكنه هناك يختلف مع الريس ، فينزح إلى فلسطين الشام .

وإذا كان مصطفى يمتثل للنسق القيمى هنا ، فى قريته ، فإنه هناك ( فى السودان ، وفى الشام ، وفى القنال ) ، يخترق النسق القيمى ويخرج عليه ، فيتصدى للريس ، ويطأ فراش شيخ القبيلة ، ويقود عصبة تفتك بالإنجليز ، وتنهب معسكراتهم ، لكنه هناك أيضا ، فى الشام ، يتزوج من حسناء فلا يستطيع حماية فرجها ، فكما تدين تدان ، وكما تطأ عرض الآخرين سيأتى يوم يطأ الآخرون فيه عرضك . وهكذا تخونه زوجه ، فيطلقها . وفيما بعد ، ترتكب ابنة أخته الزنا ، فيعجز عن عقابها ؛ أى أننا مع خروج على النسق وعقاب للخارج .

لقد غادر مصطفى الداخل ( بيته ، قريته ) إلى الخارج ( السودان ، الشام ، القنال ، شاطىء النهر ) محاولا مجاوزة وضع مختل بالسغب والحرمان ، فإذا هو قد فر من قدر إلى قدر . وعلى الرغم من سفره وجلده فى مواجهة القرية ، دون مال أو ثروة ، فما قدر لك من رزق ستناله ، ولن تجاوزه ولو جريت جرى الوحوش .

وينطبق هذا النموذج الدلالى نفسه على فهيمة ؛ فالخروج من الداخل ( البيت ) إلى الخارج ( بيت الزوجية ) وإن كان عبر سلوك

يقننه العرف وتدعمه الأيديولوجيا ـ فى وثائق ومستندات وإشهار ـ يقودها إلى المأساة العقم وحاجة البدن . وحين تغادر الداخل ( بيت الزوجية ) إلى الخارج ( المعبد الفرعونى ) محاولة عبر الخرافة مجاوزة القهر ، تعاقب بالطلاق ثم المرض فالموت . أما نبوية الفاتنة ، ثمرة الخطيئة ، فخروجها من بيت جدتها للعمل فى بيت الشيخ الفاضل ، يقودها إلى ضرب من العشق المحرم ، فتخترق النسق ، وتجاوز حاجة « البدن وأشواقه » فتعاقب بالوأد الجزئى ، ثم القتل فالفضيحة . والوحيد ـ من الأسرة ـ الذى لقى الموت على فراشه هو بخيت الراضى القابع فى بيته . وتظل « حزينة » المتحصنة بأنماط مغايرة من المقاومة ، شاهدا على المأساة .

إننا مع ضرب من القهر المعمم الذى يمتد إلى الجميع إذن . وإنهم ليجالدونه ويحاولون مجاوزته ، ولكنه يعود فيحكم « طوقه » حول الجميع : مصطفى وفهيمة وحزينة ونبوية وابنة الصياد والحداد والسعدى الذى أفرد نفسه بعيدا عن القرية ، ولا يفلت من هذا الطوق ، غانما بالأساور ، سوى هؤلاء الهامشيين من المستورين الذين يحميهم وضعهم الاجتماعى ، المالى والأخلاقى ، من الانغماس فى الفعل ، مثل الشيخ الفاضل وابنه . وبرغم اقتراب الأخير من ساحة الصراع فإنه يظل هامشيا ، ويقتصر دوره على كونه مشاركا لنبوية فى مسئولية ما حاق بها ، لكنه لايتحمل ما نجم عن فعله ؛ ومن ثم يظل هامشيا بعيدا عن المأساة .

●

تلك هى مأساة أسرة « حزينة » ، التى يرويها يحيى الطاهر عبد الله . ومن الجلى إنها تتمحور حول مجالدة أرضية تظل خاضعة لقدر متسربل بالخرافة . إنها مجالدة تنتهى بالخسران المبين فى كل دوراتها ، وكأننا مع « موال » يقص عن قدر مكتوب ، أو حكاية معكوسة ، نهايتها هادم اللذات ومفرق الجماعات ، والحدث فيها نذير بما يليه ، وموطىء له السبل ، وطقوس الموت والميلاد والمحل والإخصاب ، فيها تمثل إيقاعات منظمة لسير الحياة المحايد ، الذى لايحمل صوته نبرة رثاء واحدة . والزمن يعود دوما إلى مبتدئه فى دورة مغلقة ، تتماثل فيها الحيوات والمصائر ، فتنعكس سمات شخصية واحدة فى شخصيات أخرى ، حيث تحمل الحدادة من حزينة قدراتها على المناورة والحيلة والنفعية والأثرة ، وتحمل نبوية من فهيمة داخلها المتأجج ، واستنامتها للغواية ، واختراقها للمحرم ، وتسليمها بالمكتوب [9] . ومصطفى ـ وإن كان أكثر شخصيات الرواية ولعا باختراق النسق السائد والانفلات من أثره ـ يحمل من بخيت عجزه عن المواجهة ، وإيثاره الفرار من المسئولية . وإذا كان الحداد عاجزا عن الإخصاب ، فالسعدى عاجز عن الاستئثار بنبوية ، وابن الشيخ الفاضل عاجز عن تحمل ما ينجم عن عواطفه ورغباته .

إن الرجال يفرون من مسئولياتهم فيقعون فى قدر آخر . أما النساء فهن اللائى يواجهن هذا القدر فى ضرب من المجالدة التى حددت نتيجتها سلفا .

وفى مثل هذا السياق يحل القدر المنذور بمن اختارهم من خلال وسيط . وهذا الوسيط هو الغريب فى حالة فهيمة ، وابن الشيخ الفاضل فى حالة نبوية ، والسعدى فى حالة مصطفى ، ونبوية فى حالة السعدى ، والحداد فى حالة بنت الصياد . وخطأ الحداد كامن فى عقم بيولوجى ، وخطأ فهيمة أنها زوج لرجل عاجز عقيم ؛ فهى لذلك تترك لأمها التصرف عوضا عنها ، فتقودها الأم إلى مضاجعة رجل غريب ( وكانت تشتهى أخاها ) . وخطأ مصطفى أنه يرفض العمل الحكومى ، مفضلا أن يلتقط رزقه من الطرقات كالانبياء والطير ، وأنه يترك لحزينة مسئولية شابة متفجرة بالعشق الحرام ، ليست من صلبه . وهكذا كانت هناك دائما دورة مغلقة ، صارمة الإحكام ، لايفر من وطأتها أحد . ولذلك نجد أنفسنا فى القصة مع عناصر متكررة : العجوز المحتالة ، وغيرة الأم من زوج الابن ، والرغبة فى الزنا بالمحارم ( فهيمة ) ، والعاشق المرفوض الذى يهجر مجتمعه ( السعدى ) . . . . إلخ .

ونجد أنفسنا كذلك مع توازيات تخلق الشعور بإيقاع الزمن وفعل الدهر ، فحين يتقدم الحداد لخطبة فهيمة ، يشرع مصطفى فى حب زوجه الشامية وخطبتها ، وحين تقع فهيمة فى اقتراف المحرم تخونه زوجه ، وحين يطلق الحداد فهيمة يطلق مصطفى زوجته . وتتوازى ولادة نبوية مع قيام حرب فلسطين ثم ظهور المقاومة الوطنية المصرية للإنجليز ، ويتوازى موتها كذلك مع موت ولى البلدة . ويتوازى تخلق رغبة عبدالحكم فى فهيمة مع خطبة الحداد لبنت الصياد ، كما يتوازى موت هذه الرغبة مع احتراق الحداد وعروسه الجديدة .

ومن الطبيعى فى مثل هذا السياق أن ينغلق العالم على ذاكرة تاريخية واحدة ، وعلى ثقافة متجانسة ، كونها حيز تاريخى مسرف فى صلابته . وقد استطاع هذا الحيز التاريخى أن يحول الموروثات الفرعونية والقبطية والإسلامية من طقوس وشعائر ورؤى إلى بنيان ثقافى ، متجانس ، ومغلق على نفسه ، لم تغزه ثقافة الرأسماليه الأوروبية الطامحة إلى خلق ثقافة واحدة عالمية ، مركزها أوروبا المتمحورة على ذاتها . ومن ثم احتوت القرية فى بنيتها على تشوه اجتماعى واضح ؛ فإلى جوار المقايضة ( تَبْع مقابل بيض ) ، هناك العمل تحت إمرة الأجنبى ، على نحو يشى بأن القرية لم يتم دمجها كلية فى علاقات رأس المال المرتبط بالسوق الدولية ، وعلى الرغم من ذلك تظل الثقافة عالما مغلقا ، أو يكاد يكون كذلك ؛ ومن ثم تظل الخرافة عنصرا عضويا فى بنية القرية وفى حياة إناسها ؛ وهو عنصر له منطقه الخاص النابع من حاجة مجتمع مقهور ومغلق ومتخلف إلى وسائط متطورة تتوسط بينه وبين القوى الغيبية القادرة على مجاوزة الواقع الأرضى ومنطقه الصارم .

وإذا كانت القرية تلوذ بالتكافل بين أعضائها فى الأحزان ، فتتكاتف فى درء الحاجة عمن يقع فريسة للموت أو المصيبة ، فهى أيضا تلوذ بمن يتصلون بعالم الغيب ، سعيا وراء كشف المجهول ومجاوزة العجز والحاجة والمرض والعقم ؛ وهو أمر يتجاوب مع الاتفاق على علامات للموت ، يعرفها المجرب من الناس ، حيث نجد طقساً خرافيا ، تتعاون الطبيعة برياحها ومخلوقاتها على خلقه والإيحاء به :

**«سقط الظل الثقيل على الفناء فجأة . خمن الشيخ الفاضل بعلمه أن ملاك الموت قد حضر.وقالت حزينة المحتكة (نعم هو الموت) وظنت فهيمة ـ من غفلتها ـ أن الشمس سقطت ، هناك ، خلف جبل الغرب ، لكنها أغمضت جفنيها ـ مثل أمها والشيخ الفاضل ـ لتحمى عينيها ، فالتراب مهتاج من ضرب الجناحين الكبيرين... سمعت حزينة ، وسمعت فهيمة ، وسمع الشيخ الفاضل ، صوت**

الباب الذى انغلق خلف ملاك الموت الحامل روح بخيت البشارى»(١٠) .

وفى هذا السياق تتحول لحظات كثيرة من حياة الناس إلى طقوس ؛ فثم طقوس للموت والميلاد وتسمية المولودين ووداع الراحلين ؛ وثم طقوس للدعاء والاتصال الجنسى ، ومن هنا يصاحب سلوك الناس تعبيرات طبيعية ، فتقوم الأرانب والطيور وغيرها بدور منميات (١١) لعلاقة نبوية وابن الشيخ الفاضل ـ كما يعبر صبرى حافظ ـ ويتم فض بكارة فهيمة واتصالها الجنسى فى مناخ خرافى :

« فهيمة بمفردها ، والغرفة رطبة معتمة ، والخفافيش تطير قريبة من الوجه ، وتحرك الهواء الساكن ، وفهيمة تسمع صوت تنفسها وتسمع دق قلبها . وبالتدريج وضح لعينى فهيمة تحت الضوء الساقط من كوة عالية بالسقف المغلق شبح الرجل الأسود العارى المكشوف العورة : عينان حمراوان كأنهما جمرتان مشتعلتان . حاولت فهيمة أن تطلق صرخة احتسبت فى الحلق ، وفشلت فى إيقاف الرعشة الشديدة المفاجئة التى هزت بدنها ، وهى ترى الرجل الضخم الأسود العارى المكشوف العورة يتحرك ويخطو نحوها .

« ها هو الظلام يطبق كثيفا . انطفأ كليا نور العينين ، وسقطت الروح فى الكعبين ، والعقل ضاع ، أما السمع فحى مازال يلتقط دبدبة الأقدام الحجرية الكبيرة على الحجر .

أسلمت فهيمة ظهرها لمن فتح الباب وغابت عن الدنيا(١٢) » .

ولذلك - يبدو طبيعيا - فى مثل هذا السياق أن يتكىء النص على التهويل واللغة الحسية المثقلة بدلالات لصيقة بمجتمع زراعى لم يغادر بعد ثقافته المغلقة . وتتجاوب مع هذه اللغة المهولة لغة كهنوتية تتكىء على الرموز والمجازات ، على نحو ما نرى فى حديث الغجرية . وقد استطاع النص لاتوظيف الأسطورة فحسب ، بل خلقها أيضا . وفى تطور حياة ولى القرية من رجل متعين إلى أسطورة يلتف حولها مريدوه ، دليل على أن الأسطورة فى النص عنصر عضوى ، متصل الأسباب بما تحياه القرية من سلوك ، وما تلوذ به من ثقافة خاصة .

نحن ـ إذن ـ مع حكاية عن القدر وفعل الدهر ومجالدة الإنسان للقهر المتمثل فى حرمانه من التحقق وقسره على الخضوع . وإذا كانت حكايات ألف ليلة تنتهى بمجاوزة الاختلال فى حياة الأبطال إلى العيش السعيد حتى يأتى هادم اللذات ومفرق الجماعات ؛ فإن حكاية « الطوق والإسورة » تبدأ بالاختلال وتنتهى به ؟ ومن ثم فإن هادم اللذات ومفرق الجماعات لايأتى بعد عصر من الهناءة ، بل هو يبغت فرائسه ويجندلهم . ومن ثم فحكايتنا أقرب إلى الموال القصصى المصرى ؛ موال ( حسن ونعيمة ) ، أو موال ( شفيقة ومتولى ) . ولهذا القدر من السمات والخصائص ما يميزه عن سواه ؛ وهى سمات وخصائص تشير إلى أنه نتاج زمان ومكان تاريخيين ، موسومين بسمات معينة موغلة فى القدم والصرامة ؛ أى أن له من المغايرة وتفرد الهوية ما يجعل قص حكايته باعثا على البحث عن طرائق قص لصيقة به وبمغايرته وتفرده ؛ ومن ثم كان إنجاز الكاتب محددا فى اقتناصه لثوابت عضوية كامنة فى الواقع ومشكلة له ، على نحو ما تتمثل فى الطقوس اليومية والخرافة وبكائيات الموتى ، مدمجة بقواعد القص الشعبى فى الحكاية الشعبية والموال القصصى . بيد أن هذا لايعنى ألبتة أننا بصدد حكاية أو موال ، جنسها واضح أو هويتها صافية ، وإنما نحن مع رواية بالمعنى الدقيق للكلمة . لكن هذه الرواية تشتق طرائقها ـ فى التشكيل والبناء ـ من موروث ماثل فى حيوات الناس وأفكارهم عن هذه الحياة ، مضفورا بمواصفات روائية محددة .

فإذا توقفنا قليلا لدى الرؤية ، سنجد أن النص يلجأ إلى خلق تعدد فى المنظورات والزوايا ؛ فالرواية تبدأ بحديث راو ، يقص من خلال لغة مكثفة ، جملها حادة موجزة ، تنتصر للسرد الذى يوجز ويلخص ، ثم تتكفل الصفحات التالية بتفصيل لأثر انعكاس الخبر الذى سبق سرده فى إيجاز ، يلفتنا إلى أهمية « دراما التراكمات العفوية ، والأحداث العارية من كل غرابة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية»(١٣) . وهذا الراوى يبدو واقفا على مسافة من الحدث ؛ أى أنه لا يندمج فيه ولا ينغمس ـ بوصفه ذاتا ـ فى وقائعه إنه مجرد راوٍ صارم ، يمتح من ذاكرته ، لائذا بالفعل الماضى ، ومحاولا نسج بناء خالٍ من الانذياح البنائى .

بيد أن ذلك لايعنى مطلقا أن هذا الراوى يكفّ لسانه عن نثر إشارات محددة ، واشية بموقف معين ، بغية التعليق على شىء ما ، لكنه يقوم بذلك ، متسللا فى نعومة ، من خلال وضع عناوين داخلية لفقرات قصيرة ، تبدأ غالبا بجمل اسمية قصيرة ، ومن خلال إحداث شعور بوجود ضرب من التوازى بين الشخصيات . وهى وسيلة يلوذ بها الكاتب حين يكون بصدد تقديم شخصية محورية ، ستكون مشاركتها أساسية فى الأحداث .



وحين تبدأ الرواية نجد أنفسنا مع سطرين طباعيين ، ومع راوٍ يعرف كل الأشياء ، ويسوق لنا خبرا فى لغة حادة وباترة ، مبرأة من الانذياح ؛ فكأنه راوٍ شعبى حكاء ، يقص « خبرا » ، مضى وانقضى ، لكنه مايزال ممتدا ، ومازالت نتائجه ممتدة فى آخرين مرتبطين به ارتباطا حميما :

« مع الرجال رحل مصطفى إلى السودان ، مر عام والعام الثانى يطوى شهره الأخير ، وما من خبر عن الغائب الغالى » ( ٣٤٥ )

كان يمكن للراوى هنا أن ينتقل زمانيا ومكانيا إلى السودان ( وهى امكانية نتيجتها آلية تطور أحداث الحكاية الشعبية والسيرة والموال القصصى ) ، لكن هذا الراوى ، مثل كثيرين من شخصيات النص ، ينظر إلى الأشياء ، ويفسرها ، من خلال حيز محدد هو ساحة الأحداث فى قرية ( الكرنك ) ، ولذلك فإنه يدلف بقارئه إلى تقديم إحدى شخصياته المحورية ، شخصية « حزينة » . وإذا كان مصطفى قد غيب اسمه فى العنوان ، فاستخدم النص لفظ الغائب تركيزا على صفة الغياب فيه ، فإنه هنا مع « حزينة » ، يقدمها منذ العنوان « عقل حزينة ، قلب أم » ، حيث يكرر اسمها وصفتها ، وحيث يظل المنظور خاضعا للراوى الحكاء ، الذى يحدد لنا فى دربة وبإشارات سريعة هوية المكان من خلال الإشارة إلى الحمام الذى يهدل ، ومصطبه الدار ، وشجرة الدوم العتيقة بجذعها الضخم . وحين يكاد

المنظور أن يصبح خاضعا لحزينة تماماً ، يلجأ الكاتب إلى وضع قوسين يحصر بينهما أفكار « حزينة » عن البشارى . ولو أننا غيرنا بعض الضمائر القليلة ، لأصبحنا مع حديث داخلى محض ، أعنى أن هذا الحديث يحتوى على أفكار « حزينة » عن زوجها ؛ وهى أفكار وهواجس يمنعها العرف من إعلانها . ومعنى هذا أن الراوى يبدأ تقديم الشخصيات من منظور يحاول أن يكون محايدا ، ثم ينزلق رويدا إلى الرصد من خلال منظور إحدى الشخصيات ، لكنه يعود ثانية إلى حياده ، وإيجازه ، حين ينتقل إلى « تقديم » شخصية أخرى .

إنه بعد أن يقدم ـ مثلا ـ « حزينة » وهواجسها ينتقل إلى حديث يقظة لبخيت . وهو هنا يتحصن بحياده ؛ لأنه يعلن منذ العنوان أننا مع حديث يقظة لشخص معين عن وضع خاص به . ومثلما انكسر السرد الروائى بحديث يقظة ، ينكسر الأخير بوصف خالص كأنه صادر عن شاهد عيان :

« نجمه مشتعلة هوت من السماء الزرقاء العالية ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض . لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع وحتى الجن ، لتحول إلى رماد »(١٤) .

وعلى هذا النحو ننتقل من السرد الذى يشحب فيه الوصف ، إلى وصف يشوبه سرد ويختلط به ، وننتقل من لهجة الراوى الحكاء ، القريبة من لهجة القص الشعبى ، إلى لهجة أقرب إلى لهجة كاتب يحدد لنا حيزا زمانيا أو فضاءً نصيا . هناك سرد يسوده الإيجاز ، وهنا سرد يهيمن عليه الوصف . لكننا بعد هذا الوصف ننتقل إلى منظور آخر هو منظور فهيمة ، حيث تتبدى لنا علاقتها بأخيها الغائب ، وحيث نعرف أول خيط من خيوط شخصية تجنح إلى الغواية ، لأننا نراها وهى على حافة الزنا بالمحارم .

نحن إذن مع رؤية عميقة ، لغتها مثقلة بحياة داخلية ، يراوح فيها النص بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية الماضية ، ويتكىء على عرف ضمنى يتواطأ معه القارىء عليه ، كما أننا أيضا مع تكثيف فى المنظورات ، أو على وجه الدقة مع تنوع فى زاوية الرؤية ؛ فالمنظور بوليفونى غير أحادى . ذلك بأن هاجس النص ينصرف إلى احتواء تجربة من الرحابة والعمق والثراء ، بحيث تحتاج إلى رؤية متعددة المنظورات . ومن هنا سنجد المراوحة بين السرد والوصف ، مع هيمنة للأول تجعل الكاتب قادرا على تنمية الحدث ودفعه إلى التطور ، على نحو قاده إلى تقليص دور مسرحة الحدث عن طريق الاتكاء على صوت الراوى . ويرجع ذلك إلى أن المسرحة تعنى النزوع إلى أن تحكى القصة نفسها دون تدخل من المنشىء ، وفيها يهيمن الوصف ويشحب التلخيص ، وكأن القص عمل بلا ذات ، أو كأن القص يتحول إلى ذات تقدم الحدث ، وتنميه دون أن تبرز نصيا . وحين يهيمن السرد والتلخيص فإننا نصبح بصدد تأكيد استعادة الكاتب لطرائق تشكيلية من فنون بعينها ، كالحدوتة والموال القصصى والحكاية الشعبية ، حيث يقص القصاص حدثا ماضيا ، مركزا على الدال الذى يتواطأ معه القارىء على أهميته .

ولو تذكرنا بداية ( الطوق والإسورة ) التى اقتبسنا أولى فقراتها منذ قليل ، لتذكرنا أيضا طريقة القص فيها ؛ إذ إنها تتبنى تقنية محددة فترفض أخرى ، بتغييبها من السياق . إنها تركز على سفر مصطفى الذى لم يجاوز الصبا إلى السودان منذ عامين ؛ وهذا التركيز المتعمد ينفى استحضار اللحظة الزمنية . كيف أعد نفسه وحاجاته ، وكيف ودع أهله ، وماذا كان يرتدى ، وكيف تعامل أهله مع الأمر . . إلخ . والكاتب إذن يركز على خبر دال ، دون الولع بمسرحته ، ويقوم برصده من خلال الفعل المضارع ، وإخفاء أدوات الربط ، ويتبنى بدلا من ذلك تنقية الحدث من نثريته ووقائعيته . لكن هل يعنى هذا أن الكاتب يتدخل فى قصته بما يفسدُ علينا الإيهام بالواقع ؟

فيما يرى هذا البحث فإن هذا السؤال مهم فى سياقنا هذا ، لأنه يثير إشكالية مهمة ، هى إلى أى مدى يصبح الكاتب المنتمى إلى تكوين اجتماعى ، كالتكوين المصرى ، مطالبا بالتزام مقولة نقدية ، نبعت من استقراء أدب نشأ فى تكوين اجتماعى مغاير ؟

إن مسرحة الحدث تعنى أننا لكى نخلق إيهاما بالواقع علينا أن ننفى ذات الكاتب من نصه ؛ ذلك لأن تدخل الكاتب ينطوى على تملق للقارىء ، وينطوى ـ وهو الأخطر ـ على تحويل شخصيات النص إلى دمى يحركها الكاتب كما يهوى ، فيحرم الحدث من تطوره الذاتى النابع من تفاعل الشخصيات ونموها . هكذا قرأ هنرى جيمس(١٥) الإنتاج الروائى الغربى ، وحاول أن يحول هذه النتيجة إلى قانون صارم . لكن علينا أن نتذكر أن تحويل خصيصة بنائية مستقاة من تحليل لأعمال بعينها إلى قانون عام ملزم للكاتب هو منزع أيديولوجى غير علمى ؛ لأنه يصعب الزعم بأن ثمة قوانين فى الفن ، محددة سلفا ، وسابقة على عملية الكتابة ، إلا تحول الفن إلى محض حذق تقنى يقرّب الفن من الصنعة وينأى به عن الإبداع . ولذلك يسجل التاريخ الأدبى أن تحطيم القانون آية الفنان العظيم ومزيته ، فضلا عن أن الرواية من أكثر فنون الأدب انفتاحا على الفنون الأخرى . ومن الحق أن نشير إلى أن تدخل الكاتب على النحو الذى يرفضه جيمس يمكن أن يكون عيبا فى نمط معين من القص ، ولكنه قد يكون عنصرا تكوينيا مهما وضروريا فى نمط آخر يغاير النمط الأول ، وبخاصة تلك الأنماط المتحدرة من ثقافات غير أوروبية ، واللائذة بطرائق تعبيرية فولكلورية . وحين نؤمن أن النص دالٌ ومدلول ( بالمعنى السوسيرى ) ، أى وجود لاينفصل شكله عن مضمونه ، يصبح بديهيا أن لكل كتابة قانونها الخاص الذى تؤسسه علاقاتها . ولذلك يرى هذا البحث أن تدخل الكاتب أحيانا ، ومن خلال آلية ما ، أمر ضرورى :

« له التدبير الأعلى ، أرسل الموت فى صورة خنجر بيد مجوسى خسيس إلى ابن الخطاب عمر وهو أمير المؤمنين ، ورمى النطفة فى بطن فهيمة ، فإذا هى حبلى بعد عام ونصف من زواجها بالحداد .

مكرت حزينة ، لكن الله خير الماكرين . وها هى حزينة تجنى الثمرة المرة : لقد خرجت فهيمة من بيت الحداد طالق بالثلاث ، ولم يشفع لها عند الحداد أنها حامل فى شهرها الرابع »(١٦) .

وهنا نجد أننا بإزاء تدخل يذكرنا بتدخل الراوى الشعبى ، وهو تدخل لايستهدف توضيحا لأمر غامض ؛ فالأمر غير ملتبس ألبته ، ولكنه تدخل لصالح الانتصار لمقولات دينية وأخلاقية ، يقوم المؤلف بنثرها فى العمل كله ، وتكشفها شقوق نصه . لهذا السبب نجد لواذا

بمعطيات التاريخ والذاكرة الثقافية ، واتكاء على معجم لغة الخطاب الدينى ، على حين يؤكد منظور الراوى حضور الأيديولوجيا . ومن ثم فإن هذا المنظور يمنح القص نظامه ويؤسس منطقه .

وإذا توقفنا قليلا لدى المقتطف السابق ، فسنجده حاويا لتناقض بيِّن ، حزينة تمكر فرارا من قدر يحوط ابنتها ، بعد زواجها من رجل عاجز،والعجز الجنسى لديه آفة بيولوجية ، لادخل له فيها ، ولا يستطيع ردها . وحين أرادت « حزينة » أن تجاوز ابنتها مصيرها المنتظر قادتها إلى مصير آخر . وهكذا إذا فرّ المرء من قدر وقع فى قدر . إنها أيديولوجيا المكتوب إذن ، تتخلل النص وتنبث بين سطوره ؛ وهى أيديولوجيا محايثة لحياة هؤلاء ، وتقوم بتبرير معضلات قهر تاريخى . لذلك فإن الكاتب يتدخل من آن إلى آخر ليؤسس الواقع على مستوى النص من خلال هذه **الأيديولوجيا** ؛ ومن ثم لم تكن الأدوات البنائية محايدة ، أو منفصلة عن هذه **الأيديولوجيا** . ولأن الكاتب مندغم فى حياة قومه ، غارق فى بناء ثقافى يبطن هذه الحياة ، فإن النص مثقل بإدراك عامى للأشياء ، يتبدى - تشكيليا - فى صياغات عامية من أشكال تعبير عامة الريف فى جنوب مصر ، عن حياتهم وإشكالياتها : فى القسم العاشر وتحت عنوان « أراجيف وأسمار و ...وقائع أيضا » نجد ما يلى :

( أ ) « اليهودى الماكر بأنفه المعقوف ، عرض ثلاثة دنان من الخمر للبيع بأقل من ربع الثمن . ابن العرب الغنى قال لنفسه وهو يحاورها .. هذه الصفقة ما أرخصها . بنت اليهودى الجميلة المختنة بيدها كأس مملوءة بالخمر ذاقتها بلسانها ، ورشفت ، ظلت تمتصها على مهل - قالت « خمرتنا جيدة » ( شعر البنت أصفر كالذهب النقى ، وعلى كل خد وردة حمراء ) .

الخمر سالت من الشفاه ، وجرت فى الشق الذى يفصل بين الثديين ، وتجمعت عند الصرة .

ـــ ابن العرب قال : « تلك كأسى » .
ـــ بنت سارة قالت : « تلك كأسك » .

الأنف يشم والعين ترى ، وجلد الحية طرى ، وشعر الإبطين والعانة طويل ومرسل . للعرق رائحة ، وللعطر رائحة . القلب يعوى والحية تلدغ ، والبيارة جميلة بها شجر البرتقال . صفوف تقابلها صفوف ، والبنت جميلة ( على كل خد تفاحة حمراء ، وشعرها أشد صفرة من برتقالة ناضجة ) والأيام تمر ، والأيام لابد أن تمر ، وكرمات العنب طولها دهر وعرضها دهر » .

( ب ) « اليهودى مالك البيارة الجديد يريد حفر بئر تجلب الماء للشجر ، أولاد العرب بسواعدهم القادرة حفروا البئر ، وتدفق الماء . اليهودى المماطل أبدا ، المحب للمال دوما - قال : ( أدفع الأجر لما تحفروا عمقا للبئر يطاول قاماتكم ) . فعل أولاد العرب ما أراد الخبيث ، فأهال اليهودى كاره العربى التراب على الرجال ودفنهم أحياء وقال :

« هذا هو العمق الذى أريده لبشرى »[17] .

هنا نجد إدراكا عاميا للأشياء ، يمتح من ثقافة ماتزال مغلقة على نفسها ، لم تخترقها بعد أيديولوجيا الرأسمالية بطابعها الدولى ، الطامح إلى توحيد الثقافات المغايرة للثقافة العصرية المتمحورة حول **أوروبا**. وقد لجأ النص إلى تقنيات عدة ليقدم صياغته العامية على النحو السالف ؛ فثمة هيمنة للجملة الاسمية على الجملة الفعلية ؛ وثمة استخدام للواو التى لاتعطف فعلا على فعل أو اسما على اسم ، ولكن تعطف جملة على أخرى ؛ وثمة لجوء إلى المعطيات الحسية الفولكلورية ؛ وثمة الاتكاء على الألوان والرموز والصورالاستعارية، التى تفجر فى الذاكرة دلالات مرتبطة بالتآمر والاحتيال عبر الخمر والجنس والخداع .

وعلى مستوى آخر سنجد مقابلة بين صاحب الثقافة ( العربى ) وغير ( اليهودى ) ؛ وهى مقابلة تنطوى على ارتباط مجموعة من القيم بكلا الطرفين . وطبيعى أن تكون قيم الطرف الأول قيما متبناة من قبل هذه الثقافة ، كالشهامة ونقاء السريرة والقوة البدنية وحسن الطوية ، وأن تكون القيم التى ترفضها هذه الثقافة من نصيب الآخر ، الذى هو شرير وماكر ومحب للمال ومتاجر بعرض ابنته . وثمة لجوء إلى صور متحدرة من موروث الجماعة ؛ وهو موروث يربط المرأة بالأفعى أو الحية ، ويربط بين اليهودية ومجموعة من السمات الخَلقية والخُلقية ، فهى امرأة جميلة ، شعرها أصفر وخدودها كالوردة مختومة ، ومرسلة شعر الإبطين والعانة ، وهى ماكرة متواطئة مع أبيها وابن ملتها ؛ فهى تخدع وتمكر وتغوى ، من أجل تحقيق هدفها وهدف ملتها .

وتتدعم استراتيجية النص التى تلوذ بجماليات التشكيل الفولكلورى باللجوء إلى تقليص دور الحوار ، سواء بإدماجه فى السرد والوصف ، أو بتقليص المواقف التى تتواجه فيها شخصيات الرواية . فحين تذهب حزينة لتعرف أنباء مصطفى من زميله العائد من السفر ، تعود لتتلقى بكل المعلومات التى سمعتها . وحين يزور عبد الحكم أسرة « حزينة » ، وهو موقف يغرى بتقديم حوار مطول ، نجد النص كأنه يقسر نفسه على إلغاء الحوار ؛ ومن ثم نجد صياغة النص للموقف على النحو التالى :

« سنتان ذهبيتان لمعتا لما ضحك عبد الحكم ابن تفيدة - وقال :
« مصطفى بخير حال .. ومشتاق للأم والأخت .. ويتمنى رؤية الصغيرة نبوية . نعمل مع الجيش الإنجليزى ... تحت أمر الريس أحمد الزنباعى .. أحمد الزنباعى بلديّات من البر الغربى ... طالبنى بأن أزور أهل بيته .. سأزورهم اليوم .. حملنى أمانة وطالبنى بتوصيلها لأهل بيته . قد نعود للبلاد فى القريب . مصطفى طلق زوجته الشامية .. لم يرزق

منها بخلف ، مصطفى حملنى مالا وطالبنى بتسليمه لكم .

وأخرج عبد الحكم حافظة نقوده ـ كانت من الجلد ... صفراء اللون .. منتفخة . مطبوع عليها بلون أخضر وجه أبى الهول ، ومن رزمة محكمة بخيط من المطاط استلَّ جنيها ، مد عبد الحكم يده بالجنيه الحزينة ، ومدت حزينة يدها وهى تبتسم »[١٨] .

فالإبلاغ هنا يتبدى فى أجلى صوره عبر السرد والتلخيص وإلقاء المعلومات ، دون أن يدور حولها حوار ، أو يكون ثمة تعليق من هؤلاء الذين تلقى المعلومات إليهم ؛ إذ يحول حرص الكاتب على صرامة البناء دون الانديـاح أو الثرثرة أو الوقوع فى أحبولة الإسهاب فى الحوار ، وإنما يركز النص ـ استهدافا للصرامة ـ على الحوارات الدالة ، التى لاتتضاد مع طبيعة نصه وآليات نموه ، فيحطم ما يسمى « وهم الحدث المشهدى » كما يعبر إيخنباوم[١٩] . وانعدام الحوار على هذا النحو يقود إلى استخلاص دلالة معينة ؛ ففى نص يدور حول مأساة من هذا النوع يشحب الحوار ؛ لأن الشخصيات لا تتواجه ولا توضع فى سياقات من الجدل والتفاعل ؛ فليس أمام هذه الشخصيات امكانية للاختيار بين ممكنات ، بل ثمة درب واحد تدفع إلى السير فيه . إنها ـ وفى أكثر المواقف تحفيزا للحوار ـ تتخاذل عن وضع ما يصيبها موضع النقاش ، ومن ثم يظل وعيها متكلسا ، عاجزا عن التفاعل مع معضلات حياتها . لهذا السبب تلوذ كل شخصية بداخلها المصمت ، متقوقعة داخل شرنقة همومها ، وكأن الحصار الذى تضربه شروط العيش فى مثل تلك الوضعية ، ينتقل إلى الفرد ، فيصمته ، ويشل لسانه عن الكلام مع الآخر ، ونجد كثرة غالبة الحوار من طبيعة أخرى هو حوار الأنا مع نفسها .

نحن إذن مع منولوج أو نجوى تتوجه بها الشخصية فى حديث يقظة مع العقل والقلب ؛ وهو حديث شخصى ، يقوله شخص لنفسه لأنه يخشى أن يعلنه ويجهر به ، ربما بسبب وطأة المواضعات الاجتماعية والأخلاقية ، وربما بسبب يقين لحمته وسداه اليأس المرْ بأن كل شئ يسير كما قُدِّر له . إنه « مونولوج » يغاير ما نجده فى بعض الروايات الغربية التى تتوسل بما يسمى تيار الوعى ؛ فلسنا فى ( الطوق والإسورة ) مع احتفاء بمستحدثات التقنية التى تخلق علاقات لغوية ملتبسة ، تقطع انسياب الكلام وتماسكه ، وتتغيا الكشف عن وعى مضطرب ، أو عن جهد مضن فى اقتناص انعكاس الخارج الفظ الملتبس على ذهن يحاول أن يفهم ما يحدث . فى اختصار ، لسنا مع دراما الوعى ، وإنما نحن مع كلام يحتجزه السياق ، وينفيه ، بسبب أنه يعبر عن رغبات محرمة ( فهيمة إذ تشتهى مصطفى ) ، أو يكشف عن حقائق مروعة ( الحدّاد إذ يرى حورية التى تنسب إليه ، وليست من صلبه ) ، أو يصوغ فعل الدهر فى المرء ( بخيت البشارى إذ يشعر بدنو أجله ) . إننا مع مناجاة لا يحق لصاحبها إعلانها ؛ وهى إذن حوار مغيب ، وينبغى أن يظلَّ كذلك .

اذا كان تحطيم الوهم المشهدى عبر تقليص الحوار يقربنا من طرائق الفولكلور فى القص فإن حوار الأنا مع نفسها على النحو الذى ينتجه نص ( الطوق والإسورة ) يقربنا كذلك من هذه الطرائق ؛ ففيه نفى للمسرحة وتبن للقص الشعبى . ويتبدى ذلك فى استفادةالنص من النجوى فى تحويلها إلى أداة يهيمن عليها الإبلاغ ؛ فحين تذهب فهيمة مع « حزينة » إلى المعبد الفرعونى ، ينقل إلينا الكاتب حديث الأنا مع الأنا ؛ وهو حديث عن المعبد وما فيه من تماثيل ، **فنعرف** كيف ينظر المنغمسون فى ثقافة عامية مغلقة إلى تاريخ أسلافهم .

**« أمام بوابة المعبد القديم وقفت حزينة تكلم العرابى أب فكرى على انفراد . ومضت فهيمة تنقل عينيها بين الكباش :**

**« تلك الكباش كانت بشرا فى الزمن القديم ، وغضبة الله هى التى حولت بشر الزمن القديم إلى حجر ، عقابا لهم على كفرهم ، نعم .. كيف يتزوج الأخ من أخته ؟ ! أو الابن من أمه ؟ ! وها هم البشر العصاة يرقدون فى صفين متقابلين لهم رؤس كباش وأجساد أسود » .**

**تقدم العرابى أب فكرى من فهيمة وقال : « اتبعينى » .**

**ستدخل فهيمة على الرجل الذى كان يتفاخر برجولته ، فحوله الله إلى حجر أسود بارد ، وجعله مكشوف العورة إلى الآبدين :**

**« تركوه مع النسوة ومضوا للحرب ، ودامت الحرب بينهم وبين عدوهم سنين طويلة ، وكان هو يرسل لهم الأبناء وقود الحرب ، ولما تحقق لهم النصر نصبوه آلها من دون الواحد الأحد »[٢٠] .**

وهو الأمر نفسه الذى نجده فى تقنية أخرى تهيمن على هذا النص ، وأعنى بها الخطابات ؛ أى أن الخطابات تدعم هاجس النص اللائذ بالإبلاغ ، والنافى للمسرحة وخلق الوهم المشهدى . ويرجع ذلك إلى أن هذه الخطابات ليست معرضا لبث السِّرى أو حمله ، وهى ليست مذكرات تسجل هواجس يُخْشى إعلانها ، وإنما هى وسيلة للاتصال والإبلاغ ونقل الأخبار ؛ ومن ثم فعمودها الأساسى يتمثل فى تخليص المواقف واختزالها . إن انتقال مصطفى من السودان إلى الشام على سبيل المثال ، أو ارتباطه بأسرة شامية ، أو طلاقه لزوجه .. كلها مواقف تختزل فى بضع كلمات ؛ ومن ثم تتآزر هذه الوسيلة مع الوسائل الأخرى على دعم طرائق القص الشعبى .

ولاتقف استفادة النص من طرائق التشكيل الفولكلورى عند تكييفه لصيغة القص الشعبى ، سواء أكان فى الموال القصصى أم فى الحكايات ، وإنما جاوزتها إلى ملء النص ببنى قصصية متحدرة من موروث الجماعة . ومن وجهة نظر هذا التحليل فإن الكاتب قد استعمل أشكالا من التناص ، لم تك تتغى إحداث المفارقة التى ينطوى عليها قول أيديولوجى ، وإنما هى جزء حميم من ثقافة الواقع وأيديولوجيته ، كالمراثى :

كَتب الكتابْ ياليتنى شُفْته
كَسَرْتْ القلم والحبرْ نَشِّفْته

كـتـبْ الـكـتـابْ يـالـيـتـى رأيـتـه
كـسـرت الـقـلـم والحـبـر كـبـيـتـه

والبيتان يمثلان العنصر اللغوى الوحيد الذى لم يجرده النص من عاميته ، على المستوى النحوى واللهجى والنبرى فلم يقم ـ كشأنه فى أماكن أخرى ـ بتفصيحه . ذلك بأن الكاتب « يترجم » كثيرا من لغات القصة ، من عامية ريف الجنوب ، إلى اللغة الفصحى ، لكن ذلك لايفقدها وقعها وتأثيرها ، ولا يغرّبها عن حقلها الدلالى ، على نحو ما نرى فى هذه المراثى :

« يا أيها النهار الطالع كم أنت طويل ، وأنت أيها الليل القادم كم أنت ثقيل ، لاطاقة لنا بك أيها النهار الذى يعقب الليل : يا من حسمت الأمر » .

« شممتُ عطر الجسد ، وما شممت عفنه » .

« الخشبة طارت طيرانا » .

« ونحن ما حملنا الخشبة ، هى التى سبحت فى الجو كغمامة » .

« آه يا أيتها الحفرة السوداء ، وأنت أيها التراب المنهال ، نحن منك وإليك ، وها هنا الجسد ، أما الروح فقد عادت لخالقها . ونحن نعرف قدر الرجال ، ليلة مماته من كل عام سنحييها بالدف وبالطبل وبالمزمار ، وبالخيل ستتسابق ، وبالعصى سنلعب ، وسنقيم الأذكار ، ونطعم الطعام على حبه مسكينا يتيما وأسيرا »(٢١) .

ومن الواضح أن هذه العلاقات اللغوية تبدو متنوعة ، لاتصدر عن قائل واحد . ويظهر ذلك فى تنوع ضمائرها بين المفرد ( التاء فى « شممت » ) والجماعة ( نا فى « لنا » ) ، ومن ثم تبدو كأنها مختارات تم تفصيحها وتكثيفها من علاقات لغوية عامية أطول . وسواء أكانت من أصل واقعى أو انتجها الكاتب بدءا فإن جهد أسلبتها واضح جلى . ولسوف نجد أن النص حافل ببنى قصصية تدخل فى مكوناته ، وتمنحه هوية فولكلورية ، كما نرى فيا تقصه فهيمة لنفسها وهى فى طريق عودتها من المقابر فى صحبة أمها . بيد أن مثل تلك الحكايات لايعدو أن يكون وسيلة يتوسلها الناس بوصفها مجاوزة وقتية لموقف ما ، على الرغم من أنها تدخل بوصفها عنصرا أساسيا فى بنية الذهن .

وفى النص ضرب آخر أعمق من التناص ـ إن عد ما سبق تناصا بالمعنى المحدد ـ يتمثل فى إثراء النص عن طريق صياغة جديدة لأثر فولكلورى . فليست قصة مصطفى ورجاله الأربعين الذين يقومون بالسطو على معسكر الإنجليز فى القناة ، ثم يخبئون ما نهبوه فى مخازن سرية ـ ليست سوى صياغة جديدة لحكاية « على بابا والأربعين حرامى » . كل ما فى الأمر أن الرواية نفت البطل الخير وجاريته واستعانت بجزء من الحكاية مع قلب دلالتها ، فتحول اللصوص إلى صعاليك فى سياق ضاج بحميا المقاومة الوطنية وهم :

" رجال مختارون غلاظ شداد لا يعصون مصطفى ، ويفعلون ما يؤمرون به . بهم مكر الثعالب وخفة القطط وهجاعة ابن الوليد وحيلة ولين معاوية ومهارة الحواة فى الغش ولعب الكوتشينة "(٢٢) .

هكذا نصبح مع وعى بالقاسم المشترك بين النص ومستهلكه . ومن ثم يمكن للنص أن يتخلل المستهلكين ؛ لأنه يفجر فى ذاكرتهم ما ضمر فيها ، أو زيف من موروث الجماعة . وهو أمر يتحقق بصورة أكثر جذرية وعمقا ، على مستوى النص كله ، بوصفه صياغة جديدة لموال ( شفيقة ومتولى ) ، حيث تتوزع شفيقة فى فهيمة ونبوية ، ويتوزع متولى فى مصطفى والسعدى ، ويصبح خطأ شفيقة المقدر لها وهوارتكاب الإثم ، حيث الدلالة على الميل ، مقابلا لخطأ فهيمة الدال على وطأة القهر والخرافة وأيديولوجيا الذكورة ، ومقابلا لخطأ نبوية الدال على مصير الحب الذى يقود إلى الموت فى ظل علاقات مغلقة تنهض على التراتب الطبقى ، ويكون خطأ متولى الذى رحل بعيدا مقابلا لخطأ مصطفى الغائب ، ويكون انتقام متولى مساويا لانتقام السعدى المروع .

وهكذا تتحول حادثة ( شفيقة ومتولى ) التى رفعها الشعب إلى مستوى التعبير عن قيم أيديولوجيا المقدر والشرف الذى يراق على جوانبه الدم ، إلى صياغة روائية ، لها دلالات مغايرة للموال القصصى ، على الرغم من تعبيرها عن الأيديولوجيا نفسها ، إذ قام الكاتب بوضع الأحداث فى سياق يبرز دلالة جديدة لها ، تنصرف إلى تأكيد فعل الزمن بوصفه عاملا موضوعيا فى ظل شروط تاريخية معينة .

الهوامش :

١ ـ نعتمد على طبعة ( الكتابات الكاملة ليحيى الطاهر عبد الله ) ـ دار المستقبل العربى ـ القاهرة .

٢ ، ٣ ، ٤ ـ اقرأ على التوالى قصص ( حكاية الصعيدى الذى هده التعب ) ، و ( أغنية العاشق إيليا ) ، و ( الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ) ، فى المصدر السابق .

٥ ، ٦ ـ اقرأ ( حكاية على لسان كلب ) ، و ( حكاية عنوانها من يطلق الجرس ) ، و ( تصاوير من الماء والتراب والشمس ) ، فى المصدر السابق .

٧ ـ نموذج رواية الأجيال الشامخ فى الأدب العربى ( ثلاثية نجيب محفوظ ) . راجع عنها سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٣

٨ - راجع ــ مثلا ــ حديثه المثبت بعضه فى نهاية طبعة الكتابات الكاملة . واقرأ قصصه ذات الأطروحة مثل ( حكايات على لسان كلب ) ، و ( حكاية عنوانها من يعلق الجرس ) . مصدر سابق .
٩ - راجع حديث نبوية بعد أن منع مصطفى عنها الماء والطعام لتبوح باسم المسئول عن افتضاضها ، ص ٤٠٨ .
١٠ - الكتابات الكاملة . مصدر سابق ص ٣٥٥ .
١١ ــ صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة . فصول . العدد الثانى المجلد الثانى . القاهرة .
١٢ ــ الكتابات الكاملة . سابق ص ٣٦٥ .
١٣ ــ قصص يحيى الطاهر . سابق .
١٤ ــ الكتابات الكاملة ص ٣٤٦ .
١٥ ــ راجع أنجيل بطرس سمعان : وجهةالنظر فى الرواية المصرية . فصول . سابق .
١٦ ــ الكتابات . سابق ص ٣٦٦ .
١٧ ــ نفسه ص ٣٨٧ ــ ٣٨٨ .
١٨ ــ الكتابات . سابق ص ٣٧٢ ــ ٣٧٣ .
١٩ ــ راجع إيخنباوم ( حول نظرية النثر ) فى ( نظرية المنهج الشكلى :نصوص الشكلانية الروس ) ت . إبراهيم الخطيب ، ط ١ ، بيروت ص ١١٠ .
٢٠ ــ الكتابات ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .
٢١ ــ نفسه ، ص ٣٩٦ .
٢٢ ــ نفسه ، ص ٣٨٩ .

# التركيب العامـلى
# فى قصـة « الـزيف[1] »
# ( تحليـل سيميائى لنص سردى )

عبـد المجـيـد نـوسـى

**١ ــ مقدمة :** تهدف هذه الدراسة إلى تحليل نص سردى ، وذلك لمحاولة الاقتراب من المسار العام الذى يتخذه المعنى . إن « أثر المعنى » الذى يمكن للمتلقى أن يُكوِّنَ عناصِرَهُ ، يَنْتُجُ عن مسار توليدى تشتغل داخلَهُ كلُّ العناصر المكوِّنة للنص ( الخطاب ، الشخصيات ، الفضاء . . . ) .ولكننا لن نقوم بتحليل كل مكونات النص ، بمعنى أن التحليل لن يعتمد مجموعة من المستويات لتحليل كل المكونات .

سنهتم بالخصوص بتحليل المستوى العمودى ، مركزين على التركيب العاملى[2] الذى سندرس فيه عناصر البنية العاملية والأفعال التى تنجزها ، حيث تنتج عنها مجموعة من التحولات والحالات التى تُكوِّنُ ، فى تواليها ، منظومة قادرة على كشف العلاقات بين عناصر البنية العاملية ؛ فالعلاقات بين العامل ــ الذات والمساعد والمعوق تُبيِّن شَكْلَ نُموِّ البرنامج السردى الذى يسعى العاملُ ــ الذاتُ ــ إلى تحقيقه ، وموقفَ العوامل التى تعمل على إخفاق هذا البرنامج أو نجاحه ، وتمكِّنُ هذه العلاقات من إبراز الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النص .

أما النص الذى سنقوم بتحليله فهو بعنوان « الزَّيف » . ويمكن أن نقدم ملاحظتين أوليتين حول هذا النص :

١ ــ نسلم منذ البداية بأن النص الذى نَتعامَلُ معه قصة قصيرة ، وذلك بناء على عناصر موازية للنص ؛ فهو يكوِّنُ ، إلى جانب نصوص أخرى ، مجموعةً قصصية . وهذه المسألة ترتبط بقصدية الكاتب الذى يشترك معه المتلقى فى تعاقد يتم الاتفاقُ بموجبه على الجنس الذى ينتمى إليه النص . نقدم هذه الملاحظة لكون أغلب نصوص همس الجنون ، ومن بينها « الزيف » ، تتميز بنوع من الاختزال والتكثيف ؛ ذلك بأن النصوص تشمل مجموعة من المكونات ( شخصيات ، عوامل ، فضاء زمانى ، مكانى ) القادرة على تكوين فضاء روائى يتميز بمجموعة من العلاقات بين هذه العناصر . ثم إن هذه النصوص طويلة حجماً ، وإن كنا نتفق على أن الحجم لا يشكل معيارا للتمييز بين نص روائى وقصصى .

وإذا كانت عملية تَجْنِيس النص تتم من خلال تحديد الخصائص الخطابية ، فإن نص « الزيف » يتوفر على سمات القصة القصيرة ، حيث تتم الكتابة وفق الخطاطة الكلاسيكية المميزة للقصة : فالمقطع الأولى للنص يقدم شخصية أولى ( على أفندى جبر ) ويحدد سماتها العامة ( مترجم بوزارة الزراعة ) ، وتقومُ المقاطع الوساطية الأخرى بإبراز التحولات : ( ينتحل صفة شاعر ) التى تمس هوية هذه الشخصية ، ثم يشكل المقطع النهائى خاتمة يكشف من خلالها الساردُ عن كينونة هذه الشخصية ، فتظهر المفارقة بين « كينونة » هذه الشخصية و« ظاهرها » . وتعد خاصية الكينونة والظاهر من أهم خصائص الكتابة التى سنحاول تحليلها فى هذا النص ، وذلك فى علاقاتها بالعوامل .

٢ ــ تعد قصة « الزيف » من أَقدم النصوص التى نَشَرَهَا نجيب محفوظ[3] قبل كتابة الرواية التى ستغلب عِنْدَهُ بعد سنة ١٩٣٨ . لذلك فإن تحليل بعض عناصر الكتابة فى هذا النص يُمكِّنُ من تفسير بعض خصائص صنعة الكتابة فى بدايتها عند نجيب محفوظ .

### ٢ ــ تقطيع النص

سنقوم بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التى يَتَمَفْصَلُ وفقها النص . وتعد عملية التقطيع ، على المستوى المنهجى ،

أساسية ، لأنها تمكننا من السيطرة عليه خلال عملية التحليل ؛ إذ نستطيع تحديد مكونات النص القصصى من خلال المقاطع المختلفة ، ولا نقوم بتعميمات أو نفترض وجود بعض المكونات بشكل مسبق ثم نختار بعض الاستشهادات لنستدل على صحة هذه الافتراضات . غير أن تقطيع النص ليس عملية بسيطة[4] ، بل يجب أن يعتمد معيارا يكون ملائما . سننطلق من التحديد النظرى الذى اقترحه جريماس لمفهوم المقطع ، حيث رأى أن « كل مقطع سردىٌ قادرٌ على أن يكوِّن بمفرده حكاية مستقلة ، وأن تَكُون لَهُ غايتهُ الخاصة به ، لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم ، وأن يؤدى وظيفة خاصة »[5] .

ويعطى هذا التعريف للمقطع إمكانية الاستقلالية والاندماج ؛ فيمكن أن يكوِّن وَحْدَة مستقلة بذاتها ؛ ويمكن أن يندمج ضمن نص سردى ليشكل وحدة تؤدى إلى تكامل النص .

وبناء على هذا التحديد ، سنقوم بتقطيع النص وفق معيارين : دلالى ومكانى . ويتحقق المعيار الدلالى حين تكون الأقوال السردية التى تكوِّن كل مقطع مركزة حول « تيمة » معينة . أما المعيار المكانى فيتحقق حين تحيل الأقوال السردية التى تكوِّنُ هذا المقطع على فضاء مكانى واحد ؛ فوحدة المكان تمنح للمقطع صفة التجانس والانسجام .

ــ المقطع الأول : يبدأ بالقول السردى : كان التياترو مكتظا بالنظارة ( ص ١٢ ) ، وينتهى عند : يوم الأربعاء الساعة السابعة مساء . . . شارع عماريه رقم ١٠ بالزمالك ( ص ١٦ ) .

ويتميز هذا المقطع بكون كل الأقوال السردية المكونة له تتمحور حول فضاء مكانى واحد هو « التياترو » ، الذى يكوِّنُ الإطار الذى يُفْتَتَحُ به النص . غير أن المقطع يقدم بعض الفضاءات الأخرى الجزئية ( البنوار ، الصالة ) التى تَعُدُّ تابعة للفضاء الأساسى الذى هو التياترو . ولما كانت كل الأقوال السردية تحيل على هذا الفضاء ، ففى وسعنا أن نرى أن المقطع يتميز بوحدة مكانية تحقق التجانس ؛ فهى تجعل منه مقطعا له استقلاليته ، مع إمكانية اندماجه داخل النص السردى العام .

ويمكن أن ندرج ، إلى جانب عنصر الوحدة المكانية ، معياراً آخر ينبنى على مقولة ثنائية متميزة بالتقابل : الكينونة والظاهر . ويقدم السارد ، منذ المقطع الأول ، بعض العناصر المرتبطة بدلالة النص ، حيث يقوم بوصف الشخصيات التى تنجز الأفعال فى النص السردى وفق لعبة : « الكينونة والظاهر » ؛ فشخصية على أفندى جبر تقدم فى بداية النص من خلال صفاتها المحدِّدة لها ، التى تلتصق بها ( مترجم بوزارة الزراعة ) . هذه الصفات هى التى تحدد كينونة هذه الشخصية . غير أن النص يقدم هذه الشخصية فى المقطع نفسه بصفات أخرى مغايرة ( على أفندى جبر شاعر ) . إن تقديم هذه الشخصية داخل النص من خلال وضعيتين مختلفتين يشير إلى وجود لعبة أساسها التقابل : « الكينونة والظاهر » .

ــ أما المقطع الثانى فيبدأ عند : « وتنهدت المرأة ارتياحا ، وظنت أنها نالت أمنية من أعز أمانيها » ( ص ١٦ ) ، إلى : فهل كنا مغالين إذا قلنا إنها نالت أمنية من أعز أمانيها ؟ ( ص ١٧ ) .

وينبنى تحديد هذا المقطع على معيار دلالى . ذلك بأن الأقوال السردية المكوِّنة لهذا المقطع تتمحور حول نوعية العلاقة التى توجد بين شخصيتين من شخصيات النص : أرملة على باشا عاصم ، ثم أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى . ذلك بأن العلاقة بين الشخصيتين علاقة تضاد ، وتتمثل فى محاولة كل واحدة التألق أكثر من الأخرى ( وتود لو يغلب نورها نور الأخرى فتنافسها .( ص ١٦ ) . إن تجانس هذا المقطع يأتى من كون أقواله السردية متركزة حول عنصر دلالى : علاقة التضاد بين الشخصيتين .

ــ المقطع الثالث : ويبدأ من : « أما على أفندى جبر فقد رجع إلى مقعده وهو يلقى على الحاضرين نظرة فاحصة خشية أن يكون الشاعر الأصلى بين النظارة ( ص ١٧ ) ، وينتهى عند : وضاق صدره بنور الدين وشعره ونثره فرمى بالكتب جميعا . . . ( ص ١٩ ) .

ويتحدد تجانس هذا المقطع بناء على معيار دلالى : يرتكز المقطع على إبراز لعبة « الكينونة والظاهر » : فالأقوال السردية ، فى هذا المقطع ، متمحورة حول عنصر « الظاهر » ؛ إذ يتبين تحوُّلُ شخصية على أفندى جبر من حالة الكينونة ( موظف بوزارة الزراعة ) إلى حالة الظاهر ( الشاعر محمد نور الدين ) .

ــ المقطع الرابع : ويبدأ بالقول السردى : « وفى الموعد المسمى ذهب إلى قصر السيدة الجليلة بشارع عماريه ، وكان بادى الوجاهة والأناقة » ( ص ١٩ ) ، وينتهى عند : « وما ذهابها بهن إلى تياترو رمسيس إلا لهذا الغرض نفسه » ( ص ٢٣ ) .

ويستمد هذا المقطع تجانسه من معيار مكانى ؛ فوظيفَةُ الأقوال السردية التى يتكون منها المقطع هى وصف الفضاء المكانى ( القصر ) الذى يتم فيه اللقاء بين شخصيتين : على أفندى جبر ، وأرملة على باشا عاصم .

ــ المقطع الخامس : ويبتدىء بالقول السردى : « وقد تضايق على أفندى من حضور الزائرات ، وتضايقَ أكثر من دعوته إلى التياترو » ( ص ٢٣ ) ، وينتهى عند : « وكانت ليلة » . ( ص ٢٤ ) .

ويتحدد هذا المقطع القصير فى النص من خلال معيارين : مكانى ودلالى . بالنسبة للعنصر المكانى يتبين أن الأقوال السردية تشير إلى مكانين : القصر والتياترو . ويُعضِّدُ هذه الوحدة المكانية معيار دلالى ؛ إذ ترتبط شخصية على أفندى جبر بشخصية على باشا عاصم داخل فضاء القصر فى إطار علاقة العامل ــ الذات ( على أفندى جبر ) بالموضوع الذى يسعى للحصول عليه .

ــ المقطع السادس : يبدأ بالقول السردى : « وبعد يومين ذهب على أفندى جبر إلى زيارة المعرض الرابع عشر للفنون الجميلة » ( ص ٢٤ ) . وينتهى عند : « وقد غادر على أفندى المعرض مضطربا » ( ص ٢٦ ) ؛ وهى الفقرة التى ينتهى بها النص .

ويتميز هذا المقطع باعتماده على معيارين يضمنان تجانسه : معيار مكانى ، ويتمثل فى تمركز الأقوال السردية حول بنية مكانية واحدة ( المعرض ) ؛ ومعيار دلالى يتمثل فى اكتشاف « حقيقة » شخصية على أفندى جبر ، حيث تظهر الوضعية « الكاذبة » التى كان فيها ، ويظهر أنه يحمل صفة « الموظف » وليس صفة « الشاعر محمد نور الدين » التى انتحلها بما هى مظهر « خادع » للوصول إلى الموضوع . هذا

الاكتشاف فى المقطع النهائى هو الذى يبين لعبة التقابل : الكينونة والظاهر ، التى ينبنى عليها النص .

ــ التركيب بين المقطعين : الأوْلى والنهائى .

ينبنى المحكى ، من خلال المقطعين . الأوْلى والنهائى ، على ثنائية : الكينونة والظاهر . ويتميز المقطع الأول بعلاقة « خادعة » بين شخصيتين : على أفندى جبر ، وأرملة على باشا عاصم ، وذلك داخل فضاء التياترو ، حيث ينتحل على أفندى جبر صفة « الشاعر » ، وتظهر أرملة على باشا عاصم « بوصفها صديقة للشاعر » . إن علاقة الاتصال « Conjonction » بين الشخصيتين ممكنة انطلاقا من لعبة الظاهر فقط ، وقابلة للانحلال عند ظهور عنصر جديد ؛ وهذا ما سيتم فى المقطع النهائى ، حيث سَتُكْتَشَفُ شخصية على أفندى جبر ، ويعود لوضعيته الأولية التى تُحددها كينونته ( موظف بوزارة الزراعة ) . وتتجلى لعبة « الكينونة والظاهر » فى النص من خلال مجموعة تحولات وحالات هى التى سيبرزها التحليل .

٣ ــ من الشخصيات إلى العوامل :

يهدف تحليل التركيب العامل إلى توضيح الوضعية التركيبية لكل واحد من العوامل التى تتوزع عبر النص ؛ لأن تحديد هذه الوضعية قادرٌ على تحديد العلاقات التى تنظم العوامل ، والتى يمكن أن تكون علاقة رغبة ، كالتى تربطُ بين العامل ــ الذات ، والموضوع الذى يهدف إلى تحقيقه ، أو علاقة معاكسة ، كالتى تربطه بالمُعَوِّق ، وهو الذى يحاول أن يحول دونه والموضوع . وهذه العلاقات المؤطرة للخطاطة السردية العامة هى التى تفرز مجموعة « آثار المعنى » التى تشكل دلالة النص السردى .

نشير منذ البداية إلى أن التحليل سَيَتَدرَّجُ عبر مستويات ثلاثة :

الشخصيات ، والممثلون (Acteurs) ، والعوامل (Actants)[٦] . وسنقوم بتحديد سمات الشخصيات ، أى جملة المؤثرات الوصفية التى تتخذها داخل الخطاب . وتُخْتَزلُ هذه السمات التى لها « أثر معنى » إلى مجموعة من التيمات (Thèmes) . وتشير ــ كذلك ــ إلى مجموعة من الأدوار التيماتيكية التى تؤديها الشخصيات ؛ وهى أدوار اجتماعية ــ ثقافية ؛ أى أنها جملة من الممارسات التى تُنجزها داخل السياق السوسيو ــ ثقافى ؛ وبذلك تصبح الشخصيات مجموعة ممثلين ينجزون أدوارا تيماتيكية . ووظيفة الممثل مزدوجة[٧] ؛ فكما أنه قادر على إنجاز دور تيماتيكى ( ثقافى ، اجتماعى ) ، يستطيع أيضا أن يؤدى دوراً عامليا أو دورا داخل التركيب السردى العام ، كدور العامل ــ الذات أو المعوق أو المساعد . إن الفعالية الإجرائية لهذا التحليل الذى يتدرج فى المستويات تكمُن فى أنّه يأخذ فى الحسبان كل تمظهرات العناصر الفاعلة فى النص ، أى الشخصيات بمفهومها التقليدى ( تحديد ثقافى ) ، ثم يُبينُ كيف تتحوَّلُ من خلال ممارستها السوسيو ــ ثقافية إلى عوامل تؤدى أدوارا تركيبية . ثم إن هذا التحليل لا يعتمد فقط الجانب الوظيفى ( وظائف العوامل ) ، لكنه يُدرج عناصر أخرى ترتبط بسلوكيات الشخصيات الثقافية وممارساتها . وبناء على هذا فإن تحليل هذه العناصر سيتطور وفق الترسيمة الآتية :

شخصية ← ( سمات الشخصية ) ← (Thème) ← دور تيماتيكى (rôle thèmatique) ← ممثل[٨] (Acteur) ← عامل (Actant) .

وسينمو التحليل وفق مجموعة من الخطوات : الأولى هى وصف مجموعة السمات التى تلتصق بهذه الشخصيات ، والتى تتحدد فى النص من خلال جملة الوحدات المعجمية المنتظمة عبر النص ، التى تؤطرها عملية القول . أما الخطوة الثانية فتهدف إلى اختزال دلالة هذه الوحدات المعجمية إلى مجموعة من التيمات التى تتضمن أدوارا تيماتيكية يُنجزُها ممثلون قادرون على أداء وظيفة داخل التركيب السردى .

٣ ــ ١ تحديد التيمات :

لوصف سمات الشخصيات ، سنقوم بتجميع الوحدات المعجمية المرتبطة بشخصية معينة داخل جدول لقراءتها ، أى لاختزالها إلى مجموعة من التيمات . وسنعتمد فى التحليل بصفة خاصة على الشخصيات التى تؤثر فى بنية النص بوظائفها ، أى الشخصيات ذات المشاركة الأساسية فى النص .

الجدول الأول : على أفندى جبر

المجموعة الأولى
- ــ مترجم بوزارة الزراعة . ص ١٢
- ــ كلاَّ يا سيدى أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦

المجموعة الثانية
- ــ وَهَلْ أنْتَ فى حاجة إلى تعريف يا أستاذ . . . ص ١٣ .
- ــ فَهَلْ تَظُنُّ السيدة أنه شاعر مصر الأكبر ، بل شاعر الشرق العربى جميعا ، الأستاذ محمد نور الدين ؟ ص ١٤ .
- ــ والحق أن المشابهة التى بينه وبين سيد الشعراء معروفة مشهورة ، يعلم بها جميع أصحابه . ص ١٤ .
- ــ فَطَبَع بطاقات باسم محمد نور الدين . ص ١٧ .
- ــ ورأى عن حكمة أن يلقى نظرة سطحية على مؤلفات الشاعر ، فذهب إلى مكتبه وطَلَب مؤلفاته . ص ١٧ .

المجموعة الثالثة
- ــ وبعد يومين ذهب على أفندى جبر إلى زيارة المعرض الرابع عشر للفنون الجميلة . ص ٢٤ .
- ــ فَمَضى يسير فى الحُجُرات الأنيقة وينظر بعينين فاترتين إلى اللوحات . ص ٢٤
- ــ فالتفت إلى الوراء فرأى صاحبته الجميلة واقفة بين جماعة من السيدات الأرستقراطيات . واستولت عليه الدهشة ، وعلاهُ الارتباك ؛ أما السيدة فقد التَفَتَتْ إلى صواحبها وقالت بتيه :
- ــ إئذَنَّ لى أن أقدم إليكُنَّ صديقى الأستاذ محمد

نور الدين ، سيد شعراء الشرق . فابتسمن إليه بترحيب ، إلا واحدة رددت النظر بينه وبين الأرملة ، وقالت ضاحكة :

ـ ياها من نكتة بارعة يا سيدى . ص ٢٥ .

ـ وكان على أفندى فى حالة يرثى لها ، وقد خانته جسارته تلقاء نظرات السيدة الجريئة التى لا شك تعرف الشاعر الأصل تمام المعرفة ، فلم يجد مناصا من الهرب ، فتظاهر بالدهشة ، وابتسم إلى الأرملة البائسة وقال :

ـ معذرة يا سيدى ... يخلق من الشبه أربعين . ص ٢٥ .

ـ كلا يا سيدى ... أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦ .

ـ وغادر على أفندى المعرض مُضْطَرِباً . ص ٢٦ .

يقدم هذا الجدول جردا عاما للوحدات المعجمية المندرجة ضمن الخطاب القصصى ، التى تعد مؤشرات على مجموعة السمات التى تتصف بها الشخصية . وتنتظم الوحدات المعجمية داخل الجدول إلى مجموعات ، بناءً على وحدة التيمة التى تؤدى إليها . ذلك بأن الوحدات المعجمية التى تنتظم داخل كل مجموعة تؤدى فى كُلِّيتها إلى تيمة موحدة : يتخذ هذا الجرد شكلا عموديا ، حيث قمنا بجرد كل الوحدات المعجمية المتصلة بسمات الشخصية ، لكن يمكن قراءتها أفقيا ، أى اختزال « آثار المعنى » الناتجة عن هذه الوحدات المعجمية إلى تيمة موحدة . إن الوحدة المعجمية (Lexème) تشير ، داخل معجم مثلا ، إلى مجموعة من المقومات ، لكنها حين تندرج ضمن سياق معين ، فإنها تشير إلى مقوم دلالى لا يخرج عن الدلالة السياقية[9] . فالمجموعة الأولى تشمل مجموعة من الوحدات المعجمية المتكررة ( وزارة الزراعة ) التى تشير إلى إطار مهنى معين . ولا تترسخ هذه الدلالة الجزئية لدى القارىء إلا حين ربطها « بآثار المعنى » المتولدة عن الوحدات الأخرى ( موظف ، مترجم ) . وهذه الوحدات تشير كذلك إلى نوع من الممارسة المهنية التى ترتبط بالإطار المهنى الأول الذى أشارت إليه الوحدات الأخرى . ويمكنُ أن نستنتج ، إذن ، أن « آثار المعنى » المتولدة عن هذه الوحدات المعجمية تترابط فيما بينها وتندرج بذلك ضمن سياق واحد ؛ ولذلك فإنها تشير فى نهاية القراءة إلى تيمة موحدة ومتجانسة : موظف .

أما المجموعة الثانية فتتكون من وحدات معجمية تضيف إلى الشخصية صفة أخرى جديدة . وسنهتم فى البداية بالوحدات المعجمية المتميزة بالتكرار ، كوحدة ( أستاذ ) ، التى تشير إلى وضعية ثقافية وفكرية تتميز بها الشخصية . على أن هذه الدلالة الجزئية لا يمكن أن تكون نهائية ، لأن هناك وحدات معجمية تقوم بتأطيرها داخل تيمة عامة . فالوحدات المعجمية الأخرى ( فهل تظن السيدة أنه شاعر مصر الأكبر ؟ والحق أن المشابهة التى بينه وبين سيد الشعراء معروفة مشهورة ) لا تُمَكِّننا من هذه الدلالة ( الأستاذية ) نهائيا ، خصوصا أن هذه الأقوال السردية تندرج ضمن ما يمكن تَسميتَه ( بتدخلات ) الكاتب فى منطق السرد ، حيث يدرج الكاتب جملة تقريرية يهدف من خلالها إلى توجيه القارىء . فكل الوحدات المعجمية تشير إلى دلالة جزئية هى أن العلاقة بين هذه الشخصية ( الموظف ) والشاعر علاقة مشابهة فقط . فكينونة الشخصية تتحدد بالصفة الناتجة عن التيمة الأولى ( الوظيفة ) ، أما صفة ( الأستاذية ـ كتابة الشعر ) فهى فقط صفة ظاهرة مخالفة لصفة الكينونة .

وما يُبيِّن ثنائية الكينونة والظاهر التى تَنْبنِى عليها صفةُ هذه الشخصية هو الوحدات المعجمية الأخرى التى تَشْملها المجموعة : ( فَطَبَع بطاقات باسم محمد نور الدين ، ورأى مِنْ حكْمةٍ أن يلقى نظرة سطحية على مؤلفات الشاعر ) . تُبين هذه الوحدات المعجمية أن الشخصية انْتَحلَتْ فقط صفة الشاعر ، وذلك بُغية الوصول إلى الهدف مَوْضوعِ الرغبة عندها ، ألا وهو التأثير على شخصية أرملة على باشا عاصم . ويمكن أن نستنتج أن قراءة الوحدات المعجمية لهذه المجموعة تؤدى إلى مجموعة من « آثار المعنى » التى تُولِّد تيمة موحدة ومتجانسة : الأستاذية ، كتابة الشعر . وتتضمن هذه التيمة صفة ظاهرة « كاذبة »[10] ، غير مرتبطة بكينونة الشخصية .

أما المجموعة الأخيرة فتشمل مجموعة من الوحدات المعجمية التى تولِّدُ تيمات تُمكِّنُ من تحديد السمات العامة لهذه الشخصية .



نلاحظ أن مجموعة من الوحدات ( الحجرات الأنيقة ، المعرض ) تشير أولا إلى الإطار المكانى الذى توجَدُ به هذه الشخصية وهو المعرض . أما الوحدات المعجمية الأخرى فى المجموعة ( إئْذَنْ لى أن أقدِّمَ إليكن صديقى الأستاذ محمد نور الدين ، سيد شعراء الشرق ، فابتسمن إليه بترحيب إلا واحدة ، رددت النظر بينه وبين الأرملة ، وقالت ضاحكة : يا لها من نكتة بارعة يا سيدىْ ) فتُبينُ بداية مرحلة اكتشاف وضع هذه الشخصية ؛ إذ إن محاورة الأرملة تنفى أن تكون شخصية على أفندى جبر هى شخصية الشاعر ؛ بمعنى أن الوحدات المعجمية تمكن من الكشف عن ظاهر شخصية على أفندى جبر وكينونته . وترسخ هذه الدلالة الجزئية ( الكشف ) لدى المتلقى بقراءة الوحدات المعجمية الأخرى التى تتضمنها المجموعة الثالثة ، التى تشير إلى الدلالة نفسها . فالوحدات المعجمية ( وكان على أفندى فى حالة يُرثى لَها ، وقد خانته جسارته تلقاء نظرات السيدة الجريئة التى لاشك تعرف الشاعر الأصلى تمام المعرفة ، فلم يجد مناصا من الهرب ، فتظاهر بالدهشة ، وابتسم إلى الأرملة البائسة وقال : كلا يا سيدى ... أنا موظف بوزارة الزراعة ) تؤكد دلالة الكشف الجزئية ؛ فالوحدات المعجمية التى يتضمنها القول السردى الأخير ، المنجز من طرف الشخصية نفسها ( أنا موظف بوزارة الزراعة ) ، تبرز اعتراف الشخصية بوضعيتها الحقيقة ، أى بكينونتها . لذلك يمكن اختزال الدلالات الجزئية لهذه الوحدات المعجمية إلى تيمة موحدة ومتجانسة : الشاعرية المزيفة ، وتبين هذه التيمة لعبة الكينونة والظاهر التى بنى عليها الكاتبُ وضعية الشخصية داخل النص السردى . فإذا كان المقطع الأول هو المقطع الذى تتكون فيه صفة ( الشاعر ) التى هى صفة ظاهرة ، فالمقطع الأخير تتم فيه عملة الكشف التى تحول الشاعر إلى وضعية أخرى هى وضعية الكينونة ، حيث يتم تحديد صفته المرتبطة بكينونته ( موظف بوزارة الزراعة ) . هناك إذن بين المقطعين الأولى والنهائى تحول من الظاهر إلى الكينونة .

وهذا التحول سلبى ، كما سيُبرز تركيبُ عناصر التحليل ؛ إذا إنه لن يساعد هذه الشخصية على الوصول إلى مبتغاها .

وبعد تحليل جملة الوحدات المعجمية المنتظمة داخل الخطاب القصصى ، التى تشير إلى مجموعة من صفات الشخصية الأولى ، سنعمد إلى تحليل جملة الوحدات التى تلتصق بالشخصية الثانية فى النص .

ـ الجدول الثانى : شخصية : أرملة على باشا عاصم .

المجموعة الأولى
- السيدة الجالسة . ص ١٢ .
ممتلئة الجسم ناضجة الأنوثة . ص ١٣ .
يُزَيِّن وجهها العاجى حُسنٌ تركى مُعْصَرٌ . ص ١٣ .
- روعة الحسن . ص ١٣ .

المجموعة الثانية
- يدل على طبقتها العالية ثوبها الأنيق ونظرتها الرفيعة وحليها الثمينة ص ١٣ .
- ترك لها مالا وجاها واسما عظيما . ص ١٦ .

المجموعة الثالثة
- ضايقها ظهور منافسة خطيرة لها هى أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى . ص ١٦ .
- وضعتهاالمواصفات فى حى واحد ، وأغرت بينهما العداوة والبغضاء . ص ١٦ .
- فكلتاهما تتمتَّع بأنوثة ناضجة ، وجمال فتان وثروة طائلة . ص ١٦ .
- فكانت كل منها تعتز بنفسها ، وتودُّ لو يغلب نورها نور الأخرى ، فتنافستا فى اقتناء السيارات الثمينة . ص ١٦ .

المجموعة الرابعة
- وكان آخر مانمى إلى مسامعها من أخبار منافستها ما لاكَتْهُ الألسُن من أن الموسيقار المعروف الأستاذ الشربينى قد شغف بها حبا ، وأن الدور الذائع الصيت « حبيت يا قلبى » الذى يتغنى به المصريون جميعا وتهفو إليه نفوسهم لحن بوحى جمالها . ص ١٧ .
- وما عَلِمَتْ بهذه الأخبار حتى ألْتَهبَتْ نَفْسُها ألتهابا ، واحترق قَلْبُها احتراقاً ، وتلفتت يمنة ويسرة تَبْحَث عن عاشق « شهير » تصير بحبه حديثا ممتعا ، وتغدو له وحيا ملهما ، فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين . ص ١٧
- وفى تلك الأثناء رأت الشاعر مصادفة فى التياترو . ص ١٧ .

المجموعة الخامسة
- ائذنْ لى أن أقدم إليكن صديقى الأستاذ محمد نور الدين سيد شعراء الشرق . ص ٢٥ .
- يالها من نكتة بارعة يا سيدتى ص ٢٥ .
- وكان على أفندى فى حالة يرثى لها ، ص ٢٥ .
- ألست أنت الشاعر ؟
- كلا يا سيدتى . . . أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦ .
- ألم تقابلنى قبل الآن ؟
- لم يحصل لى هذا الشرف يا سيدتى . ص ٢٦ .

يمثل هذا الجدول تجميعا للوحدات المعجمية التى تشير دلالاتها إلى مجموعة من سمات هذه الشخصية . لذلك سنحاول قراءة هذه الوحدات فى **انتظامها الأفقى** ، أى فى ترابطها ؛ لأن هذا الترابط يُنتِجُ دلالات جزئية قادرة على توليد تيمة موحدة ومتجانسة .

تتكون المجموعة الأولى من الوحدات التى تفترضُ الواحدة منها الأخرى . ذلك بأن وحدات معجمية مثل ( ناضجة الأنوثة ، يُزَيِّن وجهَهَا حسنٌ تركى ) تشير إلى دلالة الحسن التى لا تتأكد إلا نتيجة للوحدات المعجمية الأخرى التى تضمها المجموعة ( روعة الحسن ) والتى تتراكم مع الوحدات المعجمية الأولى . ويمكن اختزال هذه الدلالات إلى تيمة موحدة ومتجانسة هى تيمة : الجمال .

تتميز المجموعة الثانية بتسلسل مجموعة من الوحدات التى تترابط لتولِّد دلالةً متجانسة ؛فالوحدات المعجمية ( طَبَقَتُها العالية ،ثوبها الأنيق ، نظرتهاالرفيعة ، حليها الثمينة ) تُحَدِّدُ طبيعة الوضعية الاجتماعية الراقية عند هذه الشخصية . وتتأكد هذه الدلالة الجزئية نتيجة التداعى الحاصل على مستوى عملية القول ، الذى يضيف وحدات معجمية تؤكد الدلالة نفسها ( ترك لها مالاً وجاهاً ) . لذلك نستنتج أن الوحدات المعجمية المُكَوِّنة لهذه المجموعة تُولِّدُ تيمةً موحدة ومتجانسة : الثراء ؛ وتتضمن هذه التيمة سمة أخرى لهذه الشخصية .

وتشتمل المجموعة الثالثة على مجموعة من الوحدات المعجمية التى تصف هذه الشخصية فى علاقتها بشخصية أخرى من شخصيات النص وهى :

أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى . فالوحدات المعجمية ( ظهور منافسة خطيرة لها هى أرمَلَةُ الدكتور إبراهيم باشا رشدى ، أغرت بينهما العداوة والبغضاء ) تحدِّدُ نوعية العلاقة بين الشخصيتين ؛ وهى علاقة تضاد ، تُنافِس ، بمقتضاها ، كل واحدة الأخرى . وهذه العلاقة ناتجة عن اشتراك الشخصيتين فى سمات مماثلة . فالوحدات المعجمية ( فكلتاهما تتمتع بأنوثة ناضجة وجمال فتان وثروة طائلة ) تبين أن سمات ( الحُسن والثراء ) مشتركةٌ بين الشخصيتين . لذلك فإن رغبة كل واحدة فى التميُّز هى التى تحدد علاقة التضاد ، وتبرز هذه العلاقة من خلال الوحدات المعجمية التى تتضمنها المجموعة ( كل منها تعتز بنفسها ، وتودُّ لو يغلب نورها نور الأخرى ، فتنافستا ) ؛ إذ إن وحدة معجمية مثل ( منافستها ) تعد مِحْوَرية ؛ فهى تتكرر على مستوى الخطاب لتؤكد علاقة التضاد.لذلك فإن الدلالات الجزئية لهذه الوحدات المعجمية قابلة لأن تختزل إلى تيمة موحدة ومتجانسة : منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى.

ونلاحظ بالنسبة إلى المجموعة الرابعة أنها تتكون من وحدات

معجمية يمكن أن تولد سمات متغايرة بالنسبة للشخصيتين النسائيتين ؛ فالوحدات المعجمية ( نمى إلى مسامعها من أخبار منافستها ( أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى )مَا لَاكَتْه الألسن من أن الموسيقار المعروف الأستاذ الشربينى قد شغف بها حباً ، وأن الدور الذائع الصيت « حبيت ياقلبى » الذى يتغنى به المصريون جميعا قد لُحِّن بوحى جمالها ) تشير إلى ذيوع صيت منافستها . وهذا المقوم السياقى الذى تؤكّدُهُ هذه الوحدات هو الذى يفسر دلالة الوحدات الأخرى فى المجموعة التى ترتبط بشخصية أرملة على باشا عاصم ، فالوحدَاتُ المعجمية ( تلفتت يمنة ويسرة تبحث عن عاشق « شهير » تصير بحبه حديثا ممتعا ، وتغدو له وحيا ملهما ، فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين ) تشير إلى رغبة الأرملة فى اكتساب سمة الأرملة المنافسة نفسها ( ذيوع الصيت ) . وتتأكد هذه الدلالة نتيجة تكرار مجموعة من الوحدات التى تشير إلى المقومات نفسها ( التهبت نَفْسُها التهابا ، احترق قلبها احتراقا ) ؛ فهذه الوحدات المعجمية تشير إلى دلالة الرغبة عند هذه الشخصية لذلك فإن وحدات المجموعة الأخرى تؤكد هذه المقومات ؛ فوحدات المجموعة الأخرى ( تلفتت يمنةً ويسرةً تبحث عن عاشق « شهير » فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين ) تبين ارتباط شخصية الأرملة بشخصية على أفندى جبر ؛ الذى يحمل صفة ظاهرة « كاذبة » هى الأستاذية وكتابة الشعر . وارتباط شخصية المرأة بشخصية على أفندى جبر يعنى اتصالها بسمة الشهرة التى ستضمنُها لها هذه العلاقة . ويمكن أن نلاحظ أن الوحدات المعجمية ولدت مجموعة من الدلالات الجزئية ( ذيوع صيت المنافسة ؛ رغبتها فى الشهرة ؛ ارتباطها بالشاعر المزيف ) التى يمكن اختزالها إلى تيمة موحدة ومتجانسة : صداقة الشاعر المزيف .

نلاحظ أولا ، بالنسبة للمجموعة الخامسة أن الوحدات المعجمية التى تتضمنها تندرج ضمن المقطع النهائى فى القصة . وقد تبين لنا من خلال تحليل سمات الشخصية الأولى ( على أفندى جبر ) أن الوحدات المعجمية التى ميزت هذه الشخصية فى المقطع النهائى قد ولدت دلالة الكشف بالنسبة لهذه الشخصية ، حيث تم اكتشافها لتنتقل من صفتها الظاهرة ( شاعر ) إلى صفة الكينونة ( موظف ) . لذلك سنلاحظ أن هناك قاسما مشتركا بين الشخصيتين ؛ إذ سيتمُّ فى المقطع النهائى أيضا كشف شخصية أرملة على باشا عاصم ، فالوحدات المعجمية : ( ـ أَلسْتَ أنت الشاعر ؟ ـ كلا ياسيدتى . . . أنا موظف بوزارة الزراعة ) كلها تبرز مرحلة الكشف لوضعية شخصية أرملة على باشا عاصم ، التى انتقلت من وضعية الشاعر ( الشهير ) إلى صديقة موظف مغمور بوزارة الزراعة ، انتحل صفة الشاعر ، ليحقق موضوع رغبته : الارتباط بأرملة على باشا عاصم ، لذلك فإن هذه الشخصية تنتقل أيضا من الظاهر إلى الكينونة .

### ٣ ـ ٢ توزيع الأدوار التيماتيكية والممثلين :

يعتمد تحديد الأدوار التيماتيكية والممثلين على التحليل السابق لسمات الشخصيات ، لذلك فإن تحديد الأدوار التيماتيكية سيتم بناء على التيمات التى تم استنتاجها . ذلك بأن التيمات ، بوصفها خطوة أولى فى التحليل ، قادرة على ابراز نوعية العلاقات بين الشخصيات . إن « التيمة » تشكل أيضا دوراً ؛ وعلى المستوى اللسانى يمكن أن نجد لها مقابلا بنيويا فى كلمة « فاعل » ، الذى يمكن أن يكون فى الوقت نفسه « اسما » ( une figure nominale ) وفاعلا ( = دور تركيبى ) (١١) . وتشير التيمة ضمنياً ، بناء على هذا التحديد ، إلى دور معين ؛ فتيمة مثل : الصيد ، تتضمن دورا تيماتيكيا هو الصياد ؛ أى أنها تشير إلى فعل أولا ( فعل الصيد ) ثم إلى دور تيماتيكى ( مهنى ) . لذلك فإن كل تيمة من التيمات المستنتجة تتضمن فاعلا ينجز دورا معينا . وعلى حسب هذا التحليل سيتم توزيع هذه التيمات على مجموعة من الممثلين الذين ينجزون دوراً أو مجموعة من الأدوار التيماتيكية ، التى يمكن أن تُحدد العلاقات بين هؤلاء الممثلين .

**ـ شخصية على أفندى جبر :**

لقد أدى تحليل الوحدات المعجمية المنتظمة داخل الخطاب القصصى ، التى تحدد سمات هذه الشخصية ، إلى استنتاج مجموعة من التيمات الموحدة والمتجانسة ( الوظيفة ، الأستاذية ،كتابة الشعر ، الشاعرية المزيفة ) . وتمكن هذه التيمات من إدراج مفهوم الدور التيماتيكى ؛ إذ إن هذه التيمات قابلة لأن تختزل إلى مجموعة من الأدوار التيماتيكية التى ينجزها الممثل على أفندى جبر .

فعلى أفندى جبر بما هو شخصية ؛ يقوم أيضا بدور الممثل لكونه يقوم بمجموعة من الممارسات والإنجازات داخل الإطار السوسيوثقافى ؛ أى قبل أن يكون عاملا Actant يقوم بفعل وظيفى أساسا ، فهو أيضا ممثل Acteur (١٢) ، يقوم بمجموعة ممارسات سوسيوثقافية ؛ وهى أدوار تتوزع بين ما هو حرفى ، مهنى ، اجتماعى ، عائلى ، وثقافى . . لذلك يمكن اختزال هذه التيمات إلى مجموعة من الأدوار التيماتيكية :

ـ على المستوى الاجتماعى ـ المهنى :
فإن التيمة : الوظيفة ، تختزل إلى دور تيماتيكى ينجزه الممثل على أفندى جبر : الموظف .

ـ وعلى المستوى الاجتماعى ـ الثقافى :
فإن التيمة : الأستاذية ـ كتابة الشعر ، تحمل ضمنياً دورين تيماتيكيين : أستاذ ، شاعر .

ـ وعلى المستوى الاجتماعى ـ النفسى :
فإن تيمة : الشاعرية المزيفة تتضمن دورا تيماتيكيا : شاعر مزيف .

ويبين توزيع هذه الأدوار أن الممثل على أفندى جبر ينجز مجموعة من الأدوار التيماتيكية على مستويات مختلفة . وتبرز هذه الأدوار مجموعة الممارسات التى يقوم بها هذا الممثل على مستوى السياق الاجتماعى ـ الثقافى .

وأهمية هذه الأدوار التيماتيكية تتضح فى أنها قادرة على تحديد علاقات التوافق أو التضاد بين هذا الممثل والممثلين الآخرين .

**ـ شخصية أرملة على باشا عاصم :**

مكنت قراءة الوحدات المرتكزة حول هذه الشخصية من استنتاج مجموعة من التيمات ( الجمال ، الثراء ، منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى ، صداقة الشاعر المزيف ، كشف وضعية الشخصية المزيفة ) .

وإذا كانت هذه التيمات مرتبطة بالشخصية ، فإنها تشير إلى الممارسات التى تنجزها الشخصية على المستوى الاجتماعى ـ الثقافى ، ويمكن تحديد هذه الممارسات على شكل أدوار تيماتيكية ، وذلك انطلاقا من التيمات المستنتجة التى تتضمن أدوارا مرتبطة بمستويات متغايرة : المهنى ، الاجتماعى ، الثقافى . . حيث تصبح الشخصية ممثلا يؤدى شبكة من الأدوار التيماتيكية .

على المستوى الاجتماعى ـ الثقافى :

فإن التيمة : الجمال ، قابلة لأن تختزل إلى دور تيماتيكى ينجزه الممثل ـ الأرملة : جميلة وهو دور اجتماعى ـ ثقافى ؛ إذ يرتبط بالجمال بوصفه قيمة ثقافية .

ـ وعلى المستوى الاجتماعى :

فإن التيمة : الثراء ، تشير بشكل ضمنى إلى دور تيماتيكى : ثرية .

ـ وعلى مستوى السياق الاجتماعى ـ النفسى :

فإن التيمة : منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى ، تحمل دورا تيماتيكيا ينجزه هذا الممثل : منافسة أرملة باشا رشدى .

ـ وعلى مستوى السياق الاجتماعى ـ الأخلاقى :

فإن التيمة : صداقة الشاعر المزيف ، تتضمن دورا تيماتيكيا : صديقة الشاعر المزيف .

أما التيمة الأخيرة : كشف وضعية الشخصية المزيفة ، فإنها تشير إلى دور تيماتيكى ذى بعد اجتماعى ـ أخلاقى : شخصية مزيفة .
وبعد استنتاج مجموعة الأدوار التيماتيكية التى ينجزها الممثلون على مستوى السياق الاجتماعى ـ الثقافى ، يمكن تجميع الأدوار التيماتيكية لكل ممثل ومقارنتها بعضها ببعض . وتمثل هذه الأدوار الممارسات والإنجازات التى يؤديها كل ممثل على مستوى السياق الاجتماعى ـ الثقافى . ولذلك فإنها قادرة على تحديد نوعية العلاقات بين الممثلين ؛ إذ يمكن استغلال هذه العلاقات ( علاقات التوافق ، التضاد أو الرغبة ) فى تحديد الحالات والتحولات على مستوى التركيب السردى .

| الممثلون | الأدوار التيماتيكية |
|---|---|
| على أفندى جبر | موظف ( الكينونة ) ـ أستاذ ـ شاعر ( الظاهر ) ـ شاعر مزيف |
| أرملة على باشا عاصم | جميلة ـ ثرية ـ منافسة أرملة إبراهيم باشا رشدى صديقة الشاعر المزيف ( الظاهر ) ـ شخصية مزيفة ( الكينونة ) |

تبين معطيات هذا الجدول اشتراك الممثلين ، على مستوى الأدوار التيماتيكية ، فى لعبة الكينونة والظاهر . وتفسر هذه اللعبة نوعية العلاقات بينهما ؛ فالممثل على أفندى جبر يتحل أدوارا تيماتيكية ( أستاذ ـ شاعر ) ، وذلك محاولة منه للتأثير على الممثل الثانى : أرملة على باشا عاصم ، الذى يستجيب للممثل الأول بأن يقبل وضعيته « الظاهرة » ، ويربط به علاقة بناء على هذه الوضعية ؛ إذ إن الممثل الثانى ( أرملة على باشا عاصم ) سيُحاول بدوره الحصول على « الشهرة » ، شهرة الممثل : على أفندى جبر ( الأستاذ ـ الشاعر ) على مستوى الظاهر و ( الموظف بوزارة الزراعة ) على مستوى الكينونة .

ويمكن أن نستنتج من خلال هذه المقارنة المبنيَّة على الأدوار التيماتيكية أن هناك علاقة رغبة متبادلة بين الممثلين ، بمعنى أن كل واحد يمثل بالنسبة للآخر موضوعا يرغب فيه ، وأن هذه الرغبة مزدوجة .

## ٣ ـ ٣ تركيب : لعبة الكينونة والظاهر .

لقد مكن تحليل الوحدات المعجمية التى يتضمنها الخطاب استنتاج مجموعة من التيمات التى تم اختزالها إلى أدوار تيماتيكية يؤديها ممثلون . وقد مكنت الأدوار التيماتيكية من تحديد أولى لنوعية « العلاقة بين الممثلين ، وهى علاقة الرغبة المتبادلة » . ويمكن ، اعتمادا على مقاربة تتدرج من العام إلى الخاص ، تحديد هذه العلاقة على مستوى التركيب السردى الذى يتحكم فى المحور العمودى للنص : العوامل بما هى وحدات تركيبية ، ووظائفها التى تحدد البرنامج السردى العام فى النص .

ويمكن انطلاقا من بنية الممثلين المحددة سابقاً ، الوصول إلى تحديد العوامل المتحكمة فى النص . إن بنية الممثلين بنية وساطية ؛ فهى تنقلنا على مستوى التحليل من الشخصيات إلى تحديد العوامل ، وذلك لأن « الممثل يكون فضاء اللقاء والاتصال بين البنيات السردية والبنيات الخطابية ( . . . ) فهو يؤدى دورين على الأقل : دور عامل ودور تيماتيكى »[١٣] .

لقد مكننا تجميع الممثلين ومقارنة الأدوار التيماتيكية التى يؤدونها من استنتاج نوعية العلاقة التى تربط بين الممثلين الأساسيين : على أفندى جبر وأرملة على باشا عاصم . هذه العلاقة مبنية أساسا على مقوم دلالى هو الرغبة ؛ إذ يرتبط كل واحد بالآخر من خلال محور يتميز بمقوم : الرغبة . إن هذا المقوم أساسى ؛ إذ بموجبه يمكن لُممثل ما أن يؤدى وظيفة العامل ـ الذات الأساسية ؛ أى حين تصبح له رغبةٌ فى تحقيق موضوع ضمن برنامج سردى داخل النص ؛ « فليس هناك تحديد ممكن للعامل ـ الذات دون علاقته بالموضوع والعكس أيضا صائبٌ »[١٤] .

غير أن الملاحظ من خلال تحليل العلاقة بين الممثلين أن مقوم الرغبة مشترك ، وأنه يربطُ بين كل ممثل فى علاقته بالآخر . وهذا النمط من العلاقة يجعلنا نستنتج أن كل واحد من الممثلين يؤدى وظيفة العامل ـ الذات ، ويحدد لنفسه موضوعا هو العامل الآخر ، وهذا يبين أننا أمام وضعية تركيبية مزدوجة ؛ إذ يكشف التحليل عن وجود عاملين وموضوعين ؛ فكل عامل ـ بناء على علاقة الرغبة المتبادلة والمزدوجة ـ يمثل موضوعا بالنسبة إلى الآخر ؛ بمعنى أن كل واحد من العاملين هو عامل وموضوع فى الآن نفسه وهو عامل له موضوع يرغب فيه ، ويمثل فى الوقت ذاته موضوعا مرغوبا فيه من قبل العامل الآخر . فالعامل على أفندى جبر يحدد لنفسه موضوعا يرغب فى الارتباط به هو : أرملة على باشا عاصم ، وأرملة على باشا عاصم عامل يرغب فى موضوع هو : على أفندى جبر . إن هذه العلاقة التركيبية المزدوجة تتحدد من

خلال الموضوع الذى لا يكون ، فى البداية ، إلا فضاء تركيبيا ، ولا يكتسى أهميته إلا حين يشحن دلاليا ، أى يكتسب قيمة معينة . فالموضوع له أهميته بالنسبة للعامل أساسا ، من حيث هو موضوع قيمة ( objet de valeur )[15].إن الموضوع يأخذ أهميته مما يتضمنه من قيم : فأرملة على باشا عاصم هى موضوع بالنسبة للعامل الأول ( على أفندى جبر ) ، يتضمن قيما أساسية بالنسبة إليه ، يرغب فيها ، وهى التى حددها التحليل من خلال التيمات ( الثراء ، الجمال ) ؛ أما على أفندى جبر فهو يتضمن بما هو موضوع بالنسبة للعامل الثانى : أرملة على باشا عاصم ، مجموعة قيم حددها التحليل ( الأستاذية ، الشهرة ) ؛ وهى قيم - كما لاحظنا - ترتبط فقط بالظاهر ولا ترتبط بالكينونة .

وتبين هذه العناصر التحليلية أن النص يتمفصل وفق برنامجين سرديين ؛ إذ يَسعى كلُّ عامل إلى إنجاز برنامجه السردى . ويمكن أن نصوغ هذه الوضعية التركيبية فى شكل رموز تبين ازدواجية البرنامج السردى فى النص .

المقطع الأولى : الحالة الأولى

يمكن القول إننا أمام قول سردى يقدم الحالة الأولى التى توجد عليها البنية التركيبية فى المقطع الأول من النص . فالمقطع الأولى يبين وجود عاملين ، كلُّ واحد يحدد لنفسه ، على محور الرغبة ، موضوع - قيمة يريد امتلاكه ، غير أن حالة الانفصال هى التى تميز العلاقة بين كل عامل والموضوع الذى يرغب فيه ؛ إذ يظل كل عامل فى انفصال عن موضوع رغبته . غير أن علاقة الرغبة المتحكمة فى المسار السردى ستؤدى إلى تحول من حالة الانفصال المميزة للمقطع الأولى إلى حالة مغايرة هى حالة الاتصال ، التى تُميز المقطع الخامس بما هو مقطع وساطى أساسى فى النص .

ويتميز المقطع الخامس بحالة الاتصال على مستويين :

الفضاء : تشير كلُّ الأقوال السردية فى هذا المقطع ( ستعود معى إلى القصر . ص ٢٣ ) إلى ارتباط العاملين بفضاء مكانى واحد : القصر . المستوى التركيبى : تبين الأقوال السردية أن الاتصال المكانى يرتبط باتصال على مستوى العلاقة التركيبية بين العاملين ( ثم سارت بهما السيارة وحدهما إلى القصر السعيد . ص ٢٤ )؛إذ تتغير العلاقة من حالة الانفصال إلى حالة اتصال ، يتمكن كل عامل إثرها من امتلاك القيم التى يرغب فيها وهى ( الثراء،الجمال ) بالنسبة للعامل الأول ، و( الشهرة ، العلاقة بشاعر كبير ) بالنسبة للعامل الثانى : أرملة على باشا عاصم .

ونلاحظ أن هذا الاتصال الذى تم بين العاملين ، فى إطار البرنامج السردى المزدوج ، ينبنى على تبادل "échange" بين العاملين ، حصل بموجبه كل واحد على الموضوع الذى يرغب فيه . وعلى مستوى عام حصل كل واحد على القيم التى يرغب فى امتلاكها . غير أن هذا التبادل لا يُعد نهائيا ؛ لأنه تبادل « خادع » ، بمعنى أنه ينبنى على المقولة الاثنينية الأساسية : الكينونة والظاهر . هذه الثنائية هى التى جعلت التبادل ممكنا ؛ فالعامل ١ ( على أفندى جبر ) أصبح ذا قدرة على انجاز برنامجه السردى انطلاقا من الأدوار التيماتيكية الظاهرة ( أستاذ ، شاعر ) ، التى لا ترتبط بكينونة ( موظف بوزارة الزراعة ) . أما العامل ٢ ( أرملة على باشا عاصم ) فإنه تمكَّن من الاتصال بالموضوع القيمة ، اعتماداً على الأدوار التيماتيكية الظاهرة ( صديقة الشاعر ) ، وذلك ليصبح ذائع الصيت ، كما هو الأمر بالنسبة « للشاعر ».فثنائية الكينونة والظاهر هى التى جعلت الاتصال ممكنا ، وإلا ظلت الحالة كما فى المقطع الأولى ، حالة انفصال . غير أن هذا الاتصال لا يشكل اتصالاً محققا ، بل هو اتصال « هش » ؛ لأنه تم بناء على قدرة « زائفة » ، مبنية فقط على ما هو ظاهر وليس على ما يرتبط بكينونة العاملين . لذلك فإن ظهور عناصر جديدة فى المقطع النهائى ستؤثر على هذه الحالة ، وتخلق تحولا جديدا يغير من وضع العاملين فى علاقتهما بالموضوع .

ويتميز المقطع النهائى بكون أقواله السردية تتمركز حول فضاء مكانى موحد ( معرض الفنون الجميلة ) يرتبط به كل من العاملين ١ و ٢ . غير أنه يشمل عناصر تؤثر على حالة الاتصال التى يتميز بها المقطع الخامس ؛ فالكاتب يدمج فى هذا المقطع النهائى شخصية جديدة غير محددة السمات تحمل سمة واحدة ( صديقة الأرملة.ص ٢٥ ) ، لكنها ستقوم بتغيير وضعية العاملين . ويتضح ذلك من خلال الأقوال السردية التى يشملها المقطع النهائى .

ـ إئذنْ لى أن أقدِّم إليكن صديقى الأستاذ محمد نور الدين ، سيد شعراء الشرق .

ـ يالها من نكتة بارعة ياسيدتى.ص ٢٥ .

ـ الست أنت الشاعر ؟

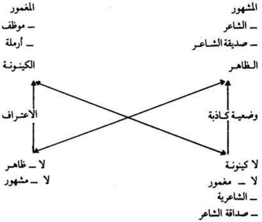
ـ كلا ياسيدتى . . أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦.

ويمثل القول السردى ( يالها من نكتة بارعة ياسيدتى ) الذى تنجزه هذه الشخصية ، عنصرا محولا ؛ إذ يكشف هوية الشخصية ويظهر كينونتها . ويعضُدُ السرد هذا العنصر المحول بقول سردى يتضمن اعتراف العامل الأول ( كلاً ياسيدتى . . أنا موظف بوزارة الزراعة ) . ويتضمن هذا القول السردى الذى أنجَزه العاملُ الأولُ اعترافا بالوضعية الجديدة التى أصبح عليها ، وهى التى تنزع عنه الأدوار التيماتيكية ( الأستاذية ، الشاعر ) ، وتعيدُه إلى وضعيته الأولى ( موظف ) .

يؤدى هذا التحول من الظاهر إلى الكينونة ، على المستوى التركيبى ، إلى تحول من حالة الاتصال مع الموضوع- القيمة إلى حالة انفصال بالنسبة للعاملين . ذلك بأن فقدان العامل الأول لوضعيته الظاهرة « أستاذ،شاعر » جعلته يفقد الموضوع- القيمة ؛ لأن شروط امتلاكه للموضوع قد ألغيت بعد مرحلة الاكتشاف . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل الثانى ( أرملة على باشا ) الذى أصبح فى حالة انفصال عن الموضوع- القيمة ؛لأن شروط اتصاله بالموضوع- القيمة قد تغيرت ؛ فالموضوع- القيمة ( العامل ١ ) لم يعد يحمل المقومات الدلالية السابقة نفسها ( الشهرة - الأستاذية ) التى تحدد قيمته موضوعا يرغب فيه العامل ٢ . إن الاعتراف فى هذا المقطع مزدوج ؛ فهو اعتراف يكشف هوية كل من العاملين ، ويجرى على وضعيتهما تحولاً سلبيا ؛ أى أنه ينقلهما من حالة اتصال إلى حالة انفصال . وينتج عن هذا التحول أن كل عامل يفقد موضوعه الذى يرغب فيه ، وبذلك يعودان إلى الحالة التى يوجدان عليها فى المقطع الأولى

وهى حالة الانفصال ، ويكون البرنامج السردى ، نتيجة لفقدان الموضوع ، سلبيا .

ويمكن صياغة حالات البرنامج السردى وتحولاته انطلاقا من مُربع سيميائى نبين فيه دلالة لُعبة الكينونة والظاهر التى تنبنى عليها وضعيةُ العوامل .




ويمكن من خلال هذا المربع السيميائى إبراز التحولات التى خضع لها العاملان ، ودلالة هذه التحولات ، من خلال لعبة الكينونة والظاهر .

يعدُّ هذا المُربع قابلاً لإبراز وضعية العاملين ١ ، ٢، إن تحديد المقومين : المغمور ، المشهور ، المميزين للعاملين يتم بناء على الأدوار التيماتيكية التى ينجزها كل منها . وهى تتعلق بالكينونة من جهة ( موظف ، أرملة ) ، وبالظاهر الذى يتحدد من خلال الأدوار التيماتيكية ( شاعر ، صديقة الشاعر ) .

إن انتقال كل عامل من مقوم إلى آخر يوافقه ، على المستوى التركيبى ، تحولُ العامل من حالة إلى أخرى . فانتقال العاملين من اللا ـ ظاهر ( المغمور ) إلى الظاهر ( المشهور ) هو اتخاذ لوضعية « كاذبة » أو مزيفة ، أى اكتسابٌ لصفة لا توجد بالنسبة للعاملين ( الشهرة ) ، ولكنها تظهر اعتماداً على أدوار تيماتيكية ( كالشاعر ) بالنسبة للعامل الأول ، و ( صديقة الشاعر ) بالنسبة للعامل الثانى ؛ وهى أدوار ظاهرة . هذا الانتقال المبنى على الظاهر هو الذى توازيه على مستوى البرنامج السردى حالة الاتصال بين كل عامل وموضوعه فى المقطع الخامس . غير أن تحقق الاتصال اعتماداً على قدرة ظاهرة غير « حقيقية » هو الذى يؤدى إلى الانفصال فى المقطع النهائى للنص ، الذى يعد مقطعَ اعتراف .

ويوافقُ حالة الانفصال ، على مستوى المربع السيميائى ، الانتقالُ من اللا كينونة المحددة من خلال مقوم لا ـ مغمور ( = مشهور ) ، المتولد عن الأدوار التيماتيكية الظاهرة ( شاعر ـ صديقة الشاعر ) إلى الكينونة ، أى إلى ما يوجد عليه العاملان فى حالتها الأولى غير الظاهرة ، التى تتميز بالمقوم : المغمور الذى يتحقق نتيجة الأدوار التيماتيكية = ( موظف ، أرملة ) . ويتحقق هذا الانتقال فى المقطع النهائى ؛ إذ يتم الكشفُ عن كينونة العاملين . ولذلك يُعد هذا المقطع مقطع اعتراف .

إن لعبةَ الكينونة والظاهر التى انبنت عليها وضعية العاملين وظيفيه ؛ فقد مكنتنا من إبراز التحولات التى ميزت التطور الديناميكى للبرنامج السردى فى النص . وتشكل هذه اللعبة أيضا خاصية فنية اعتمدتها الكتابة فى النص لخلق محورين دلاليين متقابلين : محور يرتبط « بكينونة » العاملين ، التى تتحدد من خلال الأدوار التيماتيكية : موظف ـ أرملة على باشا ، ومحور ثان يرتبط « بظاهر » العاملين . إن المسافة الفاصلة بين المحورين الدلاليين هى النتيجة الأساسية للعبة الكينونة والظاهر ، حيث تخلقُ مفارقة دلالية تضع العوامل فى وضعية ساخرة .

إن الاعتراف الذى يتم فيه الانتقالُ من الظاهر إلى الكينونة يُبين الوضعية « الزائفة » التى توجد عليها العواملُ . والكشف عن هذه الوضعية هو سُخرية من هذه العوامل ؛ وعلى مستوى عام ، هو سخرية من نسق القيم الاجتماعية ـ الثقافية المزيفة ، التى تتعامل بها الفئات الاجتماعية المحددة فى النص من خلال بعض الوحدات المعجمية . ( جماعة من السيدات الأرستقراطيات ص ٢٥ ) .

وتتحدد هذه السُّخرية على طرفى عملية التواصل ؛ فهى ترتبط برؤية الكاتب الساخرة التى تكشف مظاهر الزيف فى السلوكيات، وكذلك بقراءة المتلقى .



إن لعبة الكينونة والظاهر تحدد السخرية بما هى صورة بلاغية(١٦) تنبنى على بُعدٍ دلالى يتجلى فى المفارقة الدلالية بين محورين ، وعلى بُعد تداولى ؛ إذ لا يُمكن نفى موقف الكاتب الذى يكمُن وراء الخطاب ، وكذلك القارىء الذى يقومُ بتركيب مكونات هذه الصورة البلاغية .

**خاتمة :**

يمكن أن نلاحظ فى نهاية التحليل ، أن هناك علاقة بين العنوان ( الزيف ) بما هو عنصرمواز للنص، والعناصر التى قمنا بتحليلها ، وهى البنيةُ التركيبية للعوامل ، ولعبة الكينونة والظاهر . على المستوى الدلالى ، يُشير العنوان إلى مشاكلة « الزيف »،الذى عمل النص على تمطيطه من خلال الوحدات المعجيمة ، العناصر التركيبية ولعبة الكينونة والظاهر .

فقد عملتْ هذه المكونات على توليد مقومات سياقية ، كونت فى تركيبها تشاكلاً دلاليا متجانسا .

**الهوامش**

(١) يوجد هذا النص ضمن المجموعة القصصية : همس الجنون ، لنجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ١٩٣٨ .

(٢) التركيب العامل هو من بين المستويات التى تتبناها سيمياء السرد فى تحليل النصوص ، وقد اعتُمدَ « النموذج العامل » modéle actantiel الذى حدده

« جريماس » سنة ١٩٦٦ ، غير أن الأبحاث الأخيرة لجريماس تنمُّ عن مجاوزة هذا النموذج إلى تحليل يعتمد أساسا « نظرية الجهة » (Théorie des modalités)

انظر: GREIMAS(A. J). Sémantique structurale, Larousse, 1966. p 172-289. 1966

GREIMAS(A. J). Du sens II, ed. Seuil., 1983. p. 67-90.

(٣) انظر : بدر ، عبد المحسن طه ، **الرؤية والأداة ( نجيب محفوظ )** ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ .

(٤) يمكن مراجعة : PROPP (Vladimir). **Morphologie du conte,** ed.Seuil, 1970, p. 113

(٥) انظر : GREIMAS (A. J). Du sens, ed. Seuil, 1970. p. 268

(٦) يحدد جريماس هذه المستويات كالتالى : « لا تتم لعبة السرد على مستويين وحسب ، بل على ثلاثة مستويات متغايرة : الأدوار، بما هى وحدات عاملية أولية تقابل الوظيفة ، تدخل فى تركيب نوعين من الوحدات الأكثر شمولية : الممثلون، بما هم وحدات خطابية ، والعوامل، بما هى وحدات للحكى » .

GREIMAS (A. J). Du sens. Seuil 1970. p. 256.

(٧) GREIMAS (A. J). Du sens II, 1983. p. 66.

(٨) ليس كما يحدد فى التشخيص حيث يرتبط الممثل بالفضاء المشهدى . نميز فى سيمياء السرد عند جريماس بين نموذج العوامل و نسق الممثلين manifestation actorielle .

(٩) Ibid. p. 58.

(١٠) لا يحمل هذا المقوم دلالة أخلاقية ؛ فهو إجرائى ضمن المربع السيميائى انظر :

GREIMAS(A. J). COURTES (J). **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.** Hachette, 1979. pp. 417-419.

(١١) Ibid. p. 64.

(١٢) Ibid. p. 64.

(١٣) Ibid, p. 66.

(١٤) انظر : Préface de Greimas in COURTES (Joseph). Introduction à la semiotique narrative et discursive, Hachete, 1976, p. 13.

(١٥) Ibid. p. 21.

(١٦) انظر: Hutcheon(Linda)Ironie et Parodie. Strategie et Structure, in Poetique N° 36. 1978. pp. 467-477.



# بنية الحداثة فى قصص

# محمد مستجاب القصيرة

ثناء أنس الوجود

**تمثل بنية الحداثة فى أعمال محمد مستجاب ، ويستوى فى ذلك روايته « التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، أو قصصه القصيرة ، نمطاً يوشك أن يصبح متفرداً فى مكوناته ، مثيراً لدهشة القارىء والناقد معاً . فعلى الرغم من أن كثيراً من كتاب القصة فى أواخر الستينيات ، والعقدين التاليين لها ، قد خطوا بالشكل الفنى ومضمون القصة القصيرة فى مصر ، خطوات واسعة نحو الحداثة والتجديد ، فإن شيئاً ما يظل مميزاً لأسلوب كتابة مستجاب شكلاً ومضموناً . ويظل لمستجاب فوق ذلك أن نجح فى الإفلات بما يكتب من براثن الغموض والتيه المتعمد أحياناً من جانب كثير ممن كتبوا القصة أو غيرها من الفنون ، وأولها الشعر ، وهو الأمر الذى يبعد هذه الإبداعات فى الغالب عن أن تكون مطمحاً للفهم لدى مساحة واسعة من القراء ، فتستدعى ــ لكى تفهم ، أو لكى يبدو الأمر كذلك ــ وقفات خاصة من النقاد ، وشريحة أشد خصوصية من القراء .**



١ - ١

فعلى صعيد الشكل الفنى لقصص مستجاب القصيرة[١] ، تمارس الحداثة سلطات واسعة فى عالمه الفنى ، خلافا لما تعارفنا عليه من وجود شكل مألوف لبنية القصة القصيرة ، مهما أدخل على هذا الشكل من تطويرات جوهرية على أيدى معظم كتاب الستينيات والأجيال اللاحقة لهم ، سواء من ناحية الشخوص أو السرد ، وما يتضمنه هذا السرد من تشابكات وانفراجات ، تخضع جميعاً ــ أو لا تخضع ــ لحيز من الزمان والمكان ، على نحو يحمل إلينا معنى أو مغزى فى النهاية . وسواء أكان هذا المعنى قريب المأخذ ، أم غيبه الكاتب فى تلافيف الرمز والإيحاء ، فإن كل هذا قد يفقد سياقه الارتباطى ، وقد يختزل ، وقد يأخذ شكلاً محوراً ، هو إلى عالم الفن التشكيلى والسينمائى ــ بدوائره ومتوازياته وبقعه اللونية الشاحبة أو المبهرة ــ أقرب . كل هذا يجسد عالم مستجاب القصصى ، فى صيغة جديدة تجاوز ، على كل المستويات البنائية ، الأشكال المستقرة أو التى فرضت نفسها على الواقع الأدبى . ففى مثل هذه البنية بصفة عامة تذوب الحدود بين الأجناس الأدبية ، إذ يتداخل فى النسيج القصصى الخبر والحكاية والخرافة والقصة والحكمة والمثل والأقصوصة والسيرة والمقال والشعر والحوار المسرحى . ومن هنا كان من الواجب التصدى لرصدها ، إجرائياً ، بمصطلحات جديدة ، ومفاهيم عملية ، تضبط مسارها ، نتيجة تداخل الخطابات ، الذى يتولد عنه بنيات تعبيرية ، تخرق العادى وتنحرف عن المألوف ، فتكثر الصور والتناقضات الظاهرة ، وتكسر العبارات الجاهزة[٢] . إنها باختصار كما عبر عنها النقاد بنية جنونية جديدة .

*

واللافت فى مجموعة مستجاب هذه ــ منذ البداية ــ أنها من الناحية البنيوية ، تستعصى مع سبق الإصرار على الاندراج تحت أى شكل مألوف من أشكال التصنيف المدرسى المعروف . ولقد كان هذا التمرد على الأشكال المألوفة بمثابة المغامرة التى راحت جاهدة تحاول البحث عن شكل خاص لها ، ولغة متفردة تصب فيها نفسها . وهى ظاهرة ليست خاصة بمستجاب وحده ، ولكنها مع ذلك تصبح شيئاً ذا مذاق خاص فى هذه المجموعة .

ويعد عرض هذه المجموعة على أبنية الحكاية الشعبية ، هو أول اختبار تجريبى لبنية الحداثة لدى مستجاب ؛ فعلى الرغم من اتشاح معظم قصصه ــ إن لم تكن جميعها ــ بذلك النسيج اللغوى المترع إلى حد الإدهاش بالتراث الشعبى ، الملتحف بالمكان القابع فى أعماق إحدى قرى صعيد مصر وهى ديروط الشريف ، فإن هذه المجموعة

ليست حكاية شعبية . صحيح أننا سوف نجد أن بعض حكاياته قد تقبل مع التجوز الاندراج تحت بعض أبنية بروب Propp للحكاية الشعبية ، ولكن هذا لا يعنى أنها حكايات شعبية واضحة المعالم والنقاء . هذا إذا أخذنا فى الحسبان أن نسق أبنية مستجاب لا تنتقل حركة السرد فيه من السالب إلى الموجب ، سواء من الاختلال إلى التوازن ، أو من النقص إلى تجاوز النقص ، كما تخبرنا بذلك أبنية «بروب ودندس وبانفيل» . مثلما لا تعد هذه الحركة لديه معبرة عن مصفوفة «كلود بريمون» البنيوية ، المعدَّلة لأبنية بروب ، والقائمة على المتتاليات الثلاث للتدهور والارتقاء ، والفضيلة والجزاء ، والفضيلة والعقاب ، لا فى شكلها البسيط ، ولا المركب[3] . ذلك أن بعض قصص مستجاب القصيرة ، قد تأخذ شكل البنية المعكوسة للحكاية الشعبية التى تتمثل حركة السرد فيها فى الانتقال من الموجب إلى السالب . ولكن هذا الانتقال قد لا يأخذ شكل العقوبة على رذيلة ارتكبت . ذلك أن كسراً متعمداً يحدث فى السياق فيؤدى إلى التدهور والتحول إلى الشكل المغاير تماماً ، دون أن يكون هذا التحول نتيجة لموقف مناوىء للأخلاق الفطرية التى ينبغى اتباعها ، فيكون الخروج عليها مرتباً : الجزاء ، والثواب والعقاب . أضف إلى هذا أن الحكاية لدى مستجاب ، وهى ليست نسقاً واحداً ، لا تحتوى من حيث الخصائص على تلك المعروفة والمميزة للقص الشعبى ، مثل ازدواج الفعل ، ووحدة العقدة ، وأهمية الموقف الافتتاحى والختامى ، وهو ما يؤكد كذلك بعد أنساق مستجاب عن بنية الحكاية الشعبية ، حتى لو احتوت بعض قصصه على التكرار الثلاثى ، وهو أحد الخصائص المهمة للحكاية الشعبية .

وعموماً فإن هذه المجموعة ـ فى مجملها ـ تنتفى فيها الشخوص الممثلة للأدوار ، سواء أقدمت لنا عن طريق الفعل أو الحوار ، وهى عنصر مهم كذلك فى الحكاية الشعبية ، لكى يحل محلها راوٍ ، أو سارد يتحمل عبء الأحداث منذ البداية إلى النهاية . هذا فضلاً عن شدة الارتباط بالواقع الاجتماعى الحقيقى الذى ولد مستجاب فيه وعاش مدة ليست بالقصيرة من حياته . ويرجع ذلك إلى أن الراوى هنا يقوم بدور السارد الذى يتحدد عمله فى الرؤية من الخارج ، أو الرؤية «مع» أو «من خلف» ، وإن كان الغالب أن تختزل هذه الأدوار فى الرؤية من الخارج ، متمثلة فيما يعرف بالصنف السردى الإعدادى ، الذى يقع محور التوجيه فيه فى السارد وليس الشخصية الممثلة ، وذلك حين يتوجه القارىء فى العمل الأدبى ، حيثما توجه السارد نفسه[4] . ومن هنا كان الراوى لدى مستجاب يقف موقفاً متعالياً بانورامياً من الأحداث ـ كما سوف نرى عند التحليل .

٢ - ١

ويلعب المكان دورا بارزاً متميزاً فى مجموعة «ديروط الشريف» لمستجاب ، فمسرح الأحداث فى هذه المجموعة هو قرية ديروط الشريف نفسها ، إحدى قرى مدينة أسيوط ذات التاريخ السياسى والاجتماعى الملتهب . وهو قد حدد هذه القرية بالاسم تحديداً دقيقاً ، بالشكل الذى قد يوحى به إلى القارىء أننا بصدد الدخول فى جنس أدبى معروف هو الترجمة الذاتية . فالكاتب ينتمى قلباً وقالباً إلى عالم ديروط الشريف ، حيث ولد هناك ، وعاش طفولته ـ على الأقل ـ فى هذا المكان . ثم إن أسماء الأماكن المحيطة بالقرية ـ المسرح ـ تعد كذلك أسماء حقيقية ، مثل مدافن البغيل ، وكوبرى البغيل ، وترعة ديروط ، والقرى المحيطة : ساو ، دشلوط ، الجبل ، وما إلى ذلك من أماكن حددها الكاتب تفصيلاً . فإذا أضفنا إلى المكان نزوع الكاتب إلى رصد أسماء بعض الشخصيات التى ترد عرضاً أو بشكل جوهرى فى ثنايا هذه المجموعة ، والتى كانت بالمثل أسماء حقيقية ، لعرفنا أن العمل الفنى يأخذ فى التحول الشكلى على يديه ، تحولات خاصة ذات دلالة .

والكاتب بعد كل هذا حريص على تحديد بعض السنوات التى جرت فيها بعض الأحداث ـ ولو بشكل تقريبى ـ تحديداً لافتاً . ذلك أن الرجوع إلى الوثائق التاريخية سوف يؤيد وقوع بعض هذه الأحداث فى قرية ديروط ، ومحافظة أسيوط ذات التاريخ الثورى الملتهب كما أوضحت ، ومنها على سبيل المثال حوادث مركز شرطة ـ بندر أسيوط إبان ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنجليزى ، وبعض أحداث القتل والاختطاف الفردية فى القرية .

على أنه فيما يتصل بجزئية استخدام مستجاب لأحداث التاريخ الحقيقية فى المجموعة ، فإن ثمة توضيحاً يجب أن ننتبه إليه فالسرد التاريخى ، أو التمسك ببعض الأحداث الحقيقية لدى مستجاب ، يختلف عن توظيف غيره من كتاب جيله للتاريخ ، مثل جمال الغيطانى وصنع الله ابراهيم ، الذين قطعوا فى أعمالهم شوطاً أبعد منه فى هذا الصدد ؛ فقد استخدم الغيطانى فى "الزينى بركات" تاريخ ابن إياس وغيره من المصادر ، فى حين استخدم صنع الله ابراهيم فى "نجمة أغسطس" عدداً كبيراً من النصوص والنشرات الصادرة حول السد العالى ، وكذلك مصادر التاريخ الفرعونى ، بحيث صنع النص التاريخى ، أو الوثائقى فى هذه الأعمال خطاً موازياً للنص الأدبى المبدع ، وذلك لأداء وظيفة رمزية ، أو إرسال خطاب بذاته ذى دلالة قصدها الكاتب . أما لدى مستجاب فلم يكن التاريخ ممثلاً لذلك الخط الموازى ، بقدر ما كان وسيلة لإيقاع الأحداث المروية فعلاً على هذا الخط التاريخى الساخن نفسه ، جاعلاً منها جزءاً من البنية لأغراض دلالية أو رمزية أحياناً ، بما يتماشى مع اتخاذه راوية للأحداث بدلاً من الشخوص .

فإذا ما كان المكان حقيقياً والزمان فى الأغلب الأعم كذلك ، إلى جانب تسمية مستجاب لبعض الشخوص الواردة عبر السرد بأسماء حقيقية ، فإننا نكون ـ من حيث الشكل ـ بصدد نوع آخر من أنواع الإبداع الفنى ، الذى يبتعد عن الترجمة أو يقترب منها بالقدر نفسه الذى يبتعد أو يقترب فيه من القصة القصيرة بشكلها المألوف .

وهذا الجموح الأولى لمستجاب ، المتمثل فى استخدام التاريخ استخداماً خاصاً ، ينعكس بالضرورة على وسائل القص وأدواته فالكاتب يختزل شخوص المجموعة اختزالاً مثيراً ، مركزاً إياها ـ كما ذكرت ـ فى شخصية واحدة فى معظم قصصه . ولكن هذه الشخصية لا تلعب دور البطل التقليدى صانع الحدث ، بل شخصية الراوى ، الذى يلقى عبء بداية الحدث ونموه وانتهائه ـ إذا كان ثمة نهاية ـ على أولئك الذين صنعوه ، وليس عليه هو ، فهو يحتفظ بمسافة ما بينه وبين مادته القصصية بما يسمح له بمتابعة السرد من عدة زوايا فى وقت واحد . ومن ثم فإن شخصية الراوى لديه شخصية لا تكاد تبين لنا ملامحها أو سماتها الشخصية ، أو انتماءاتها . مثلما لا ترى لها نمواً ، أو

تدهوراً يعين على ملامستها وتعرفها . وهو فى هذا يختلف عن غيره من الكتاب ، حتى عن أولئك المعاصرين الذين استخدموا «تكنيك» الراوى نفسه . ولأن دور الحوار يتمثل فى تقديم شخصيات العمل والمساعدة على إدخالنا فى عالمها الفنى ، وحيث إن مستجاب قد اختزل شخوص مجموعته فى واحدة هى الراوى ، فإن هذه المجموعة تكاد تخلو فى مجملها ـ تقريباً ـ من أى حوار ذى دلالة ، اللهم إلا جملاً قصيرة متناثرة ، لا تمثل حواراً بمعناه المفهوم .

لكل هذه الأسباب مجتمعة ، تطرح قضية الشكل الفنى لدى مستجاب إطاراً متميزاً لافتاً للنظر ، ينبغى التوقف عنده بالتأمل والدراسة .

٣ - ١

وعلى المستوى التحليلى والدلالى لبنية المجموعة ، نجد أنها تدور حول فكرة واحدة فى الغالب ، تتمثل فى انكسار سياق السرد لديه ، وإصراره على الاحتفاظ بهذا الانكسار والنقصان فى معظم أعماله ، بل فى روايته أيضاً(٥) . وتتعدد الأشكال التى تتجمع حولها بنية المجموعة ، وتتنوع بشكل ثرى ، ولكنها برغم ذلك تحمل فى مجموعها ذلك الانكسار والإصرار على عدم إكمال الحدث فى القصة ، وبشكل استفزازى وعدوانى محبط ، بحيث يمكن القول إن معظم أعمال مستجاب تقوم على ما يعرف بالمفارقة بوصفها وسيلة للسرد ، وبوصفها أداة فى يد الكاتب ، تنطوى بشكل غير مباشر على الثورية . فهى لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلى وأكثرها تعقيداً ، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة ، وللقضاء على المظهر الزائف ، ولفضح التضخم الفكرى ، وذلك عن طريق إشهار سلاح الضحك الفعال المتولد عن التوتر الحاد ، والضغط الذى لابد من انفجاره(٦) .

إن المفارقة لدى مستجاب هى استراتيجية الإحباط واللا مبالاة وخيبة الأمل المتراكمة نتيجة الأحداث الزاعقة التى عايشها كتاب ذلك الجيل وطنياً وقومياً ، والتى كانت نكسة ١٩٦٧ ، وما تلاها ، بعضاً من إفرازاتها العشوائية المدمرة . ومن هنا يبدو مستجاب كأنه يكتب بشكل عبثى ، يتكىء على مغزى فكرة اللعب العميق فلسفياً ، مثلما يبدو مصوراً لفانتازيا هذيان أو جنون دامية لواقعه . وهذا هو جوهر المفارقة لديه ؛ رسالة تحتوى على إشارة أو خطاب يوضح طبيعتها ، يشترك فيه المتكلم والمخاطب ذو الثقافة الأيديولوجية الخاصة . ومعنى هذا ببساطة أن الأدب لدى مستجاب هو اشتجار وجدل مع الواقع ، مثلما هو لدى غيره من أدباء جيله ، يومىء ويشير وينخرط فى قضاياه ، لا ينغلق ، ولا تنقطع أسبابه به ، حتى وإن أوهمنا الكاتب على السطح بعكس ذلك تماماً(٧) .

*

وتتعدد الأبنية التى تتشكل فيها أعمال مستجاب ؛ فمنها أبنية تقبل ـ مع التجوز ـ الخضوع لبعض أنساق «بروب» أو البنيويين بصفة عامة ، ومنها أشكال فنية تشكيلية ، تتمثل فى الدوائر غير المكتملة والخطوط المتوازية ، التى قد تبدو كأنها لا رابط بينها ، إلى التشكيل بما يعرف بالبقع اللونية أو الضوئية الآخذة فى الاتساع . وهى أشكال مستمدة ، كما نعرف ، من بعض المدارس التشكيلية والسينما . وهى بصفة عامة تطرح على الناقد والقارىء المتعمق معاً ، ما يعرف ـ أسلوبياً ـ بقضية المجاوزة للبعد الإشارى أو التعبيرى للغة ، الذى تطرحه القصة على السطح لأول وهلة .

ففى قصة «هولاكو» ، التى تبدأ بها المجموعة ، تأخذ البنية شكل دوائر حلزونية يفضى بعضهـا إلى بعض ، لكى تؤدى جميعاً إلى اللا اكتمال ، أو النقصان المتعمد للحدث . ولكن هذا النقصان يمهد لتحولات مفاجئة تدمر أصول الحدث فى النهاية ، ومن ثم توصلنا ـ حتماً ـ إلى عالم من الفوضى الدلالية ، التى تصنع تضاداً حاداً مع السياق ، لكى تصبح بذلك أشبه شىء بحركة بندولية وصلت فى الانحراف إلى غايته ، لكى تقفز من جديد إلى نقطة البداية ، ولكن تخونها الأطر التى تستوعب مسارها ، فتقفز خارجة عنها محطمة إياها . ولهذا السبب فإن تصاعد الحدث النامى فى هذه القصة يأخذ جبرياً شكل العلاقات التالية :

أ ← ب ← جـ ← ← لا شىء ، بحيث لا تعنى نقطة اللا شىء هذه البداية ، وإنما تعنى نسفاً وتدميراً لكل النقاط الممكنة التى تصلح منطلقاً لمثل هذه البداية .

وقد يبدو للبعض أن البنية فى هذه القصة يمكن أن تندرج تحت مصفوفة (بريمون) الثلاثية السابقة ، وهو ما يخالف الحقيقة ، فالحكاية لم تبدأ بالتدهور ، وذلك يقربنا ـ من ناحية ثانية من البنية المعكوسة للحكاية السلبية ، البادئة بالإيجاب والمتجهة إلى السلب ، وهذا الشكل جائز فى حالة التغاضى عن بنية تنامى السرد الداخلية . وتبدأ القصة على النحو التالى :

« فى سنة كذا وعشرين كان جدى قد ترك مدينة قوص خلفه ، وتوغل مع رفاق رحلته فى بطن الصحراء الشرقية . . » ونفهم من سياق هذه الفقرة أن جد الراوى كان فى طريقه للحج . . . ولكن الركب الذى يضم الجد تاه فى الصحراء . . . «لقد تهنا» ، فنذر الجد إذا ما نجا من هذا التيه فى الصحراء أن يبنى لله مسجداً لا مثيل له فى قريته . . . . « وإذ به بعد ساعات مع رفاقه على حدود مدينة قوص نفسها . . » وإلى هنا يبدو حادث الحج غير مكتمل ، فالرجل بعد أن دعا الله وجد نفسه بلا حج على حدود مدينة قوص . ولكن هذه الدائرة تفضى إلى دائرة أخرى غير منفصلة عنها ـ فالجد قرر أن يتخذ الخطوات العملية لبناء المسجد وفاء لنذره ، ثم بدأ البناء ، ولكنه توقف بسبب «حادث عادى» ، هو وفاة الجد صاحب النذر .

وهنا تنكسر دائرة الحدث مرة أخرى ، ويصبح المسجد غير مكتمل . وتكتمل عوامل تدمير تلك الدائرة ، حين أخذت التحولات تطرأ على بنيان السرد . فالمسجد لم يكتمل ، ولكنه تحول إلى مبنى مهجور . . . « ثم لم تلبث السحالى والمياه الصفراء وأعشاش الزنابير أن تكتلت وصنعت للمبنى صوتاً موشوشاً خافتاً ، يثير الخوف فى بعض ضعاف النفوس » . ثم يزداد الأمر بشاعة ، ذلك بأنه « لما كان الوازع الدينى للكلاب غير واضح ، فقد دأب بعضها خلال الشتاء الذى تلا توقف البناء على المرور على الحوائط ، ورفع الأرجل الخلفية ، ورى بعض النباتات النجيلية التى تسربت من بين فواصل المداميك . . » .

وهنا يمهد لنا الجزء التالى من القصة لدائرة فرعية جديدة ، فقد قرر أحد أعمام الراوى أن يجرى عملية تنظيف للمكان ليتخذ منه أرضاً سهلة يقيم فيها مشروعاً تجارياً استهلاكياً ، وهو تحول بالحدث

الأصلى ، الذى هو إقامة المسجد . ولكن هذا الحدث الفرعى كذلك لم يتم ، فقد انكسرت دائرته هو كذلك « فلم يكد مشروعه التجارى الاستهلاكى الهام يصل إلى مسامع أطراف البلدة حتى هب أخوته وباقى العائلة يحافظون على الشرف الموشك على أن يلطخ داخل بناء المسجد الذى لم يكتمل ، والذى خرجت الفتاوى المستعجلة من داخل أوكار العائلات الأخرى المناصرة لنا ، والتى أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن استخدام المسجد ، مهما كان بناؤه غير مكتمل ، ومهما قام أى فرد بتنظيفه ، فى عمليات البيع والشراء ، هو عين الكفر ، وأنه يستحسن أن يزال المسجد من أساسه بدلاً من تركه لواحد فلاتى ، يمارس فيه هذا العمل المشين نهاراً » . ومن هنا تبدأ أحداث الدائرة الثالثة فى التنامى ، فقد كانت النتيجة المنطقية أنه لابد من إتمام المسجد .

ولكن هذا التنامى سرعان ما توقف مرة ثانية ، بعد أن ارتفع البناء عدة أمتار ، وظهرت ملامح المسجد واضحة تكاد تصل إلى العنق ، حينما داهم القرية بعض مفتشى المبانى . وينكسر إطار الدائرة الثالثة انكساراً واضحاً حين قبض على عم الراوى ــ الأوسط ــ الذى تولى مسئولية إكمال المسجد . . «وتركوه ليقضى شهرين سجناً مع الشغل لإقامته مبانى لأغراض عامة دون الرجوع إلى السلطات والحصول على التصريح الخاص بها» . ويكتمل هذا الانكسار بالتحولات المريرة التى أحاطت بالحدث مرة أخرى ، فإن . . « الشىء المؤكد أن البناء توقف وأن الكلاب والزنابير والمياه الآسنة ، بدأت تعيد تكتلها ، وأن الخفافيش قد وصلت فى نشاطاتها إلى الحد الذى لم يتوفر للعناصر السابقة أن تصل إليه . . » .

وعن هذه الدائرة الأصلية تولدت دائرة فرعية على قدر كبير من الأهمية . فقد جاء الأخ الأكبر للراوى ودرس الأمر مع إخوته ، وأكد لهم أن القرية ليست فى حاجة إلى مسجد قدر حاجتها إلى مدرسة « المدرسة المسجد موجودة ، وسيكون بها مدرسون ونظار ومفتشون ثم إيجار شهرى محترم » . ولكن السياق يقذف إلينا من جديد بما يكسر هذه الدائرة للمرة الرابعة ، فبعد أن حصل الأخ على توكيل ، وباع أرضاً ، وقام بإكمال المدرسة (المسجد) ، وتوسيعها ، فوجىء فى آخر دقيقة ــ والمفروض أنه «الرجل الكامل العالم ببواطن الأمور فى البندر ومديرية أسيوط » ــ فوجىء بعمال المساحة الموفدين من قبل المديرية يحددون مكان المدرسة الجديدة . « وسقط أخى حيث مات ودفن فى إبريل عام ١٩٥٠ » .

وينهى مستجاب قصته على لسان الراوى الذى يقدمه لنا بـ « أنا فلان الفلانى » ، الذى تعلم أنه تخرج من كلية الآداب ، وأنه يمارس بعض الأعمال الخفيفة إلى أن يتم تعيينه ، وأنه تعرف فى أثناء جولة الأوتوستوب فى أوروبا ببعض الفرنسيين ودعاهم إلى زيارة بلدته فلبوا . ويبدأ نمو الدائرة الأخيرة من هنا ، ومن هنا بالمثل يبدأ تحطمها ، فقد أعجبت إحدى الفرنسيات بالمبنى ، وعرضت مساهمتها بما تملك لإقامة استراحة للسياح القادمين أو الذاهبين على طريق الصعيد من الأقصر وإليها ، كما عرضت إحضار أختها الراقصة فى أحد الملاهى الرخيصة . . . « كان المبنى رائعاً . . وكانت لمريانا رغبة فى أن تحضر أختها التى ترقص فى الملاهى الرخيصة لتشيع الدفء فى المكان ، وكان الكلام منطقياً ومريحاً» .

وهكذا اكتملت الدائرة الأخيرة شكلاً ، ولكن اكتمالها كان يحمل عناصر نسف الدوائر السابقة من جذورها فى حركة بندولية معاكسة لعقارب السرد فى القصة ، فى اللحظة نفسها التى نسفت فيها رغبة ماريانا الفرنسية ، وموافقة الراوى على ذلك ، قضية النذر والحج والمسجد والمدرسة من الصميم .

وإلى هنا فإن جزءاً من متوالية بريمون المعكوسة هو الذى يتحقق من الإيجاب إلى السلب ، ومن الرذيلة المتضمنة فى تحويل المسجد إلى ما يشبه الملهى الليلى ، والعقوبة الآتية حتماً نتيجة لهذه الرذيلة الضمنية . أما ما يعد كسراً فى بنية الأخلاق الفطرية المتعمد منذ بداية القصة ، فهو ما لا يستدل عليه .

إن هذه النهاية للقصة لا تمثل تلك النهاية التقليدية ، الراسخة ، والمتوارثة عبر المأساة اليونانية ، أو الفكر الدروينى التطورى ، الذى يؤدى حتماً إلى نتيجة معينة ، وفقاً لتسلسل الأحداث وتعاقبها تعاقباً سببياً منطقياً صارماً . ولم يكن من الممكن أن يقوم الكاتب بتدمير الزمن والبدء بما يشبه أسلوب «الفلاش باك» فى هذه القصة ، وما يترتب على ذلك من أحداث إلا عن طريق ذلك الحضور شبه الفوضوى ، المضاد لكل ما هو متعارف عليه زمانياً ومكانياً فى القص التقليدى[٨] .

*

وتطرح المجموعة أشكالاً أخرى لأبنية القصة القصيرة عند مستجاب ، فالأحداث قد تأخذ شكلاً دائرياً نامياً غير مكتمل ، ولكنه لا يتعدى محيط الدائرة الواحدة إلى غيرها . ففى قصة «عارياً مضى» . تحدث الكاتب عن محاورة بين أحد الحواة وبعض الذين يقطنون منزلاً ، يحتله ثعبان أسود ضخم . والحاوى يرغب فى الحصول على جنيه بأكمله نظير الإمساك «بالحنش» ، وأهل الدرب والمنزل لا يعرضون سوى ربع المبلغ المطلوب ويرفض الحاوى ، فيتهمه بعض الواقفين بأنه «حرامى» ، ولا يستطيع الإمساك بالحنش وهنا يستشيط الحاوى غضباً ، ويخلع ملابسه ، ويكسر عصاه ويأخذ فى إلقاء التعاويذ المتوارثة ، ويغيب فى ظلمة مدخل المنزل . وينجح فى إخراج ذلك الشىء الأسود «المذهل» من وكره ، ولكنه يستدير إليهم عارياً قائلاً « شفتوه ؟ » ثم يحمل عصاه المكسورة وملابسه ويمضى عارياً . والمتصور هنا أن دائرة الأحداث النامية كانت سوف تكتمل لو أن الرجل بعد اتهامه بعدم القدرة على مواجهة الثعبان ، قد سارع بإخراجه والإمساك به ، ولو بدون مقابل . ولكن الكسر هنا حدث حين وضعهم فى مواجهة حقيقية مع الثعبان ، ثم مضى تاركاً إياهم معه وجهاً لوجه[٩] .

وفى هذا الإطار من استخدام البنية الدائرية تسير قصص أخرى فى المجموعة مثل (امرأة) ، بحيث يمكن التعبير فى قصص هذا الشكل عن العلاقة جبرياً على الوجه التالى :

أ ← ← جـ ← ــ أ ، مرة أخرى .

وعلى الرغم من أن قصة «حافة النهار» تتحرك كذلك فى داخل نطاق البنية الدائرية للأحداث ، فإن تنامى السرد فى داخل هذه البنية الدائرية يتم بطريقة تختلف عن شكل العلاقة فى الدائرة السابقة . فالحدث هنا يأخذ شكلاً متسلسلاً ، ومتراكماً ، ومتصاعداً ، بما يجعل

منه قابلاً للانطواء تحت أنساق البنيويين للحكاية . ذلك أن السرد فيها لا يتم بطريقة أ ← ب ← ــ أ وإنما يمكن التعبير عن شكل العلاقة جبرياً كالتالى :

أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و .
ثم أ$^{١}$ ، ب$^{١}$ ، جـ$^{١}$ ، د$^{١}$ ، هـ$^{١}$ ، و$^{١}$ .
ثم أ$^{١+٢}$ ، ب$^{١+٢}$ ، جـ$^{١+٢}$ ، د$^{١+٢}$ ، هـ$^{١+٢}$ .. إلخ .

ثم أ$^{١+٢+٣}$ ، ب$^{١+٢+٣}$ ← ــ أ . تبدأ القصة على النحو التالى : « ارتبكت الشمس فازدادت احمراراً ، وهبط ثعلب فى المجرى . فلما استأنس أمناً مد بوزه وسط الساسبان ولعق المياه ، واشرأب رأس ضفدع ، فتوقف الثعلب عن الرشف وبدأ يتحفز للقبض ، ووضع الحاج طفله الوحيد أمامه فوق حمارته المصبوغ ظهرها .. ساحباً بقرته ووليدها ... » .
أ ، ب ، جـ .

« ازداد احمرار الشمس فاضطرت أن تنكس رأسها وراء الجبل ، وأوقدت عمتى نفيسة الفرن ليتكاثف الدخان ويحط الهباب فوق وش صحاف السمك المرصوصة على الأرض . شم الكلب الرائحة فتثاءب وتحرك فوق الحائط وقفز فى الباحة ... وخرجت أرانب يامنة أم محمود من جحورها وانتشرت متوهجة العيون تتنسم الأعواد فى التراب ، وسحب الشيخ حسنى صديقه محمود حسنين من كم جلبابه ... كى يؤديا صلاة المغرب ... ونصبت أم كامل الطبلية عند الرجال فى مدخل الدار ، ورصت عليها صحنى ملوخية ... واتجه ثلاثة أو أربعة أطفال إلى بائعة الجاز ... ممسكين بأيديهم زجاجات وبيضاً أو أكواز ذرة .

ازداد اختناق الشمس فاسود بطن الغمامتين ، ظل الثعلب فى المجرى مستأنساً الأمن متدحلباً كى يقفز على الضفدع المشرئبة رأسه فوق صفحة الماء ... رفع الحاج وجه طفله بكفه ليريه الغراب . كركع الطفل ضاحكاً . قلد الحاج صوت الغراب ليزيد من إمتاع وحيده ... أدخلت عمتى نفيسة أولى صحاف السمك فى الفرن ، وانتهرت الكلب ليبعد فنهض وتراجع خطوتين ، وعاد فأقعى مرة أخرى . وكبَّر الشيخ حسنى مفتتحاً صلاة المغرب .. ثم غمر الدنيا السكون .

بقايا ضوء فى آخر غرب الدنيا ، السكون ــ وتلاشت كل أصوات القرية . قالت عمتى نفيسة اللهم اجعله خيراً . وارتجف الشيخ حسنى وارتبك فى قراءة الفاتحة فاندهش المصلون ، وعوى الكلب وظل واقفاً ، وانفلتت الأرانب إلى جحورها تاركة حزمة البرسيم ، وانخبطت الغمامتان كل فى الأخرى فتساقط السواد وسقطت زجاجة الغاز من يد طفلة ، وانكسرت البيضة فى يد الطفلة الثانية .... ودوى عيار نارى .. بعدها بثوان انداح صراخ فى القرية ملتاعاً .. الحاج وطفله انضربا بالرصاص»[١٠] .

وتنتمى قصة «كلب السنط» إلى البنية نفسها ، فقد اعتمد الكاتب على نمو بعض أحداث السرد بالطريقة التراكمية السابقة نفسها :
أ ، ب ، جـ ، أ$^{١}$ ، ب$^{١}$ ، جـ$^{١}$ .
أ$^{١+٢}$ ، ب$^{١+٢}$ ، جـ$^{١+٢}$ ← ــ أ . فالقصة تبدأ برجل وامرأة يتقابلان عفواً فى الطريق . ويمضى السياق فتبدأ فى التعرف الحميم عليه ، فتسأله عن إخوته ... « توقفت لتحاذينى ثم استفسرت عن إخوتى : الأكبر لم نره منذ تسعة عشر عاماً يقضى مدة السجن ... الثانى أعمى يتعيش من سكب جزء عم فوق فتحات المقابر ، ... الثالث مُعَلم ابتدائى ظهر أيام نظرية طه حسين فى التعليم والماء والهواء ... والرابع أنا الذى أسير بجوارك .. والخامس أصغرنا تخرج منذ عامين ، وهو الآن مكلف بالقوات المسلحة » .

وتتراكم الأحداث على النحو التالى : « .. تعاونت الشمس مع إحساسى ورغبتى فأراقت حمرة جميلة على خدها ... من أدخل أخاك الأكبر السجن ( أ + ١ ) المخدرات . سألتنى عمن تسبب فى إصابة أخى الثانى بالعمى ، اخبرتها أن الأعداء عملوا له عملاً فمرض وهو فى العشرين بالجدرى والتهم المرض عينيه ( ب + ١ ) . ماذا تفعل أنت الآن ؟ لا شىء ( ج + ١ ) ، سألتنى عن أخى الأصغر ( د + ١ )»[١١] .. إلخ .

*

وتتسم بنية السرد فى قصة مثل «الفرسان يعشقون العطور» بوقوعها فى داخل دوائر حدثية منفصلة ، لا يرتبط كل حدث منها بالآخر بعلاقات ظاهرة ، ولكنها جميعاً لا تخرج عن موتيفة الحدث الذى لم يتم . ولم يكن ثمة رابط بين هذه الدوائر سوى السياق الدلالى اللا معقول الذى نسجته اللغة حولها .

فالدائرة الأولى تتحدث عن فارس «استل حسامه وامتطى أدهمه فتحلق أطفال القرية حوله .. فمنحهم الابتسامات والإصرار والسلوان والحلوى . اخترق الفارس الجموع والشوارع والأحزان حتى أدرك قصر فاتنة الزمان .. كان الجو ربيعاً والحزن دافئاً والكمد متوقداً .. أيتها الفاتنة الشريرة الحمقاء المتربعة على عرش القرية ... إنى قادم إليك لأقتص من امتصاصك الدموى لأرزاق الفقراء .. هاجت الجماهير غضباً .. تلاحق الحراس بأسوار القصر ، أطلت الفاتنة الجميلة من مقصورتها فانفجر الناس غيظاً .. ولكن الفاتنة وقفت راسخة ... ظلت ابتسامة الفاتنة تتسع حتى شملت الخراف والسواقى والأحزان والأطفال والجماهير ... تقدم الفارس خطوته الأخيرة مصمماً على إنهاء حساب السنوات المريرة . تحركت الجماهير خلف الفارس .. أشاحت الفاتنة بذراعها . توقفت الحشود .. وصرخت الفاتنة بصوتها الغاضب الحنون ... أعرف مطالبكم ــ لكنى أحذركم الدم . ما ذنب الحراس والجماهير أن يتقاتلوا .. إنى مستعدة للتباحث فى الأمر . تقدم الفارس وفى الظهيرة بدأ التباحث ، وفى المساء أعلن الزواج ، فانتشت الجماهير مرحاً واغتباطاً ، وفى اليوم الرابع طرحت الفاتنة من قصرها خلفها جسد الفارس العتيد المضمخ بالعطور . وظلت تجره حتى سويقة القرية ، ووسط الميدان فرشت جسده المضمخ بالعطور وقطعت رأسه » .

وتمضى الدائرة الثانية فى الخط نفسه حيث «استل أخو الفارس حسامه وامتطى أدهمه ... ووسط الميدان فرشت جسده المضمخ بالعطور وقطعت رأسه» . ولا تختلف الدائرة الثالثة عن الدائرتين السابقتين ، فقد خرج ابن الفارس ، وأخيراً خرج حفيد الفارس كى يكرر للمرة الرابعة الحكاية نفسها[١٢] .

وعلى الرغم من احتواء كل دائرة من دوائر هذه القصة ــ على حدة ــ ، على بعض خصائص القص الشعبى : العقدة ،

الشخوص ، المفتتح ، والختام ، فإن استخدام الكاتب لأكثر من دائرة تتخذها جميعاً مرتكزاً لبسط بنية القصة فوقها يخرجها بصفة عامة من أنساق القص الشعبى المعروفة .

وعلى العكس من تكنيك الحركة الدائرية السينمائى ، أيا ما كان الشكل الذى اتخذه فى القصص السابقة ، يأتى تكنيك «الجبارنة» فى المجموعة . فالبنية فى هذه القصة تأخذ شكل الخطوط المتوازية ، التى لا يوجد بينها رابط ظاهر . ويبدأ السرد من نقطة بداية تنحو طردياً إلى نقطة نهاية ، معلومة موقوتة باقتراب كبير الجبارنة من الموت ، فيسارع بالإيصاء إلى عائلته . والرابط بين هذه الخطوط سوف يكون فى الغالب رابطاً دلالياً ورمزياً ، يقوم على فكرة المفارقة السابقة . وتنتصب الخطوط المتوازية فى علاقة جبرية شكلها كالآتى :-

أ ← ب

جـ ← د

هـ ← و

فالقصة تبدأ بما يشبه التيمة الأصلية التى تتردد فى أرجاء السرد ، بالتفاصيل والجزئيات نفسها . وهى تأخذ شكل الوصية الصادرة من كبير العائلة ، وهو على فراش الموت . وموضوع الوصية فى كل المرات هو اقتناء حيوان مستأنس فى الغالب . وهذا الحيوان الموصى باقتنائه يتغير ــ بالطبع ــ من موص إلى آخر . فقد كان فى البداية جملاً ، ثم صار بغلاً ، ثم حلوفاً ، وقبل هذا وذاك ، كان حماراً .

« اختلج صوت الجبارنة حزناً . أشار إليهم جابر الكبير المسجى رامشاً أن يجلسوا . همس واحد باكياً : أوصنا يا أبانا . فظل جابر الكبير ممعناً وصامتاً . وأسرع واحد فجمع أعواداً فى حزمة واحدة ليذكرهم بأن الاتحاد قوة ، فظل جابر الكبير ممعناً وصامتاً . تهدج صوت آل جابر بترنيمة عن وزير بدأ حياته فى جب ، فظل جابر الكبير ممعناً وصامتاً . . رتل ذو صوت صادح حكاية المبتلى فى جسده بالقروح فحملته زوجته إلى الأصقاع بحثاً عن علاج ، فظل جابر الكبير ممعناً وصامتاً . تقلب وجه الجبارنة فى الأركان والسقف والفراش ، ثم فى وجه جابر الكبير المشع نوراً : أوصنا يا أبانا . وقبل أن يتعلق رمش عين جابر الكبير همس فى قوة . . أوصيكم باقتناء جمل» .

وتظل الخطوط المتوازية غير ملتقية شكلاً ، اللهم إلا فى الدلالة والرمز ، حيث يؤدى الخط الأول حتماً إلى الالتقاء بالخطوط التالية ، وبخاصة الأول والأخير منها . وعلى غير العادة يكتمل الحدث دلالياً ورمزياً عند ذلك الخيط السرى الرفيع الذى يربط البدء بالختام فيها(١٣) .

وتلعب البيئة المتمثلة فيما يعرف بالبقع اللونية أو الضوئية ، القائمة على الإبهار المتوتر المستفز ، والممتد عبر لحظة آنية خاطفة ، دوراً فى مجموعة مستجاب . فالحدث فى بعض قصصه مثل «موقعة الجمل» ، و «عملية خطف أميرة» ، لا ينمو فى شكل دائرة أو خطوط ، سواء أكانت مشتبكة أو متوازية . وإنما ينبع الحدث وينمو فيما يشبه لحظة متمحورة حول بؤرة ، ولكنها لا تخرج أبداً عن هذه البؤرة . ويكون نموها أشبه شىء بانتشار الضوء أو اللون ، تقل درجة إبهاره كلما ابتعدنا عن مصدره ، ولكنه برغم ذلك لا يخلو من وضاءة .

ففى «موقعة الجمل» يلقى إلينا مستجاب بشخص ما يسمى الجمل ، مطلوب لدى الجماعة حياً أو ميتاً ، لماذا ؟ ، لا تجيب القصة على ذلك . ثم يصور لنا بعد ذلك كيف احتشد أهالى القرية رجالاً ونساءً من أجل الحصول على هذا الجمل بعد أن أخبرهم مجهول بوصوله . «أخرج يا جمل» ، «افتح يا جمل» ، «اتهد البيت على الجمل» . فيفتح الجمل المتحصن وراءنا نافذة منزله ، ويعرض عليهم الخروج شريطة الحفاظ على زوجه وأطفاله . وينفتح الباب فعلاً ويخرج الأطفال . فتتلقفهم الأيدى بالتمزيق ، ثم تمزق الزوجة ، ثم يتمدد الطوفان البشرى الحار مقتحماً المنزل على عالم الجمل . ويمزقونه . وتستمر الأيدى «تمزق وتمزق» . وتنتهى القصة . ويمكن التعبير جبرياً عن بنيتها فى الشكل التالى :

أ بوصفها المحور أو البؤرة ، ثم $١^{أ}$ ، $٢^{أ}$ ، $٣^{أ} \propto$ أ ، ذلك أن أى تنام فى الأحداث يمثل ١ ، ٢ ، ٣ ، ولكنها جميعاً ترتد إلى البؤرة ، إلى ما لا نهاية(١٤) .

وتسير قصة «عملية خطف أميرة فى الدرب نفسه ، فالقصة تقدم إلينا مجموعة من الصبية الذين ينتمون إلى قرية ديروط الشريف . ومن خلال بؤرة أصلية هى كيف يمضى هؤلاء الأطفال وقتهم ، يبدأ تنامى الأحداث ، فيطرحون مجموعة من البدائل ، التى تبدو كأنها تداعيات تمر عفو الخاطر ، حتى يستقروا أخيراً على خطف طفلة من القرية تسمى «أميرة بنت عبد» . ، وذلك بعد أن يستعرضوا كل الوسائل الممكنة لمشاكسة هذه «الأميرة» ، ثم يبدأ التخطيط الإجرائى والتنفيذ لعملية الخطف ، تلك التى تتخللها مجموعة من المشاكسات الصبيانية لعدد من الناس الذين يمرون بهم ، بلا هدف أو قصد . وتنتهى القصة عند هذه النقطة ، بلا زيادة أو نقصان ، ودون أن تترك فينا انطباعاً ببتر فى الحدث أو قطع فى السياق .

« نخطف أميرة بنت عبد » .
لأ ، نضرب عمك عبد التواب
نسرق نعجة الحاجة قريحة
نضرب الحاج زاهر
نحط داتورة لعبد الرحيم الشمندى
نموت الشيخ سيد مبروك
نخطف أميرة بنت عبد
نجيب راس هدهد ونحمصه وندسه فى فرشتها
لأ ، نعمل لها عمل
نروح عند الغوازى ــ مفيش فلوس
نسرق قصب الحاج محمد أبو حسنين
نخطف أميرة بنت عبد
نخليها ماشية ونشلح هدومها
نضرب أبوها فى الدكان
نخطف أميرة بنت عبد» . . إلخ(١٥) .

١ - ٢

ومن خلال لغة تصويرية ، شديدة الالتصاق بواقع ديروط الشريف «القرية» الحقيقى ، مترعة إلى درجة مثيرة للدهشة بالتراث الشعبى الثرى ، المتدفق دوماً ، نجح مستجاب فى تجسيد تلك البنية الجنونية الحديثة لمجموعة قصصه ، مكملاً عن طريقها أوجه النقص التى قد

تعترى الشكل أحياناً ، ومعتمداً على إيحاءات تلك اللغة دلالياً ، فى صنع ذلك التناغم الدقيق بين الشكل والمضمون ، بحيث أصبحت تلك اللغة باحتوائها على بضع خصائص أسلوبية ، بمثابة شاهد على كتابة مستجاب القصصية ويرجع ذلك إلى أن الكاتب ــ بداية ــ قد نجح فى أن يتكىء على واحدة من أعظم خصائص اللغة العربية وهى قدرتها التصويرية المذهلة ، دونما لجوء إلى المجاز أو البلاغة ، معتمداً على جدلية اللفظة/الصورة ، والقدرة على خلق الفعل وتحريكه فى آن واحد . وهنا جاءت تقريرية شفافة تنم عما تحتها دون جهد كبير ، مقتربة مما يسميه اللغويون المحدثون «لغة الصفر» غير الانفعالية . ولذا فقد نجحت اللغة لديه فى صنع مسافة كافية بينه وبين مادة القص ، تمشياً مع بنية القص لدى الكاتب ، واعتمادها بشكل كبير على أسلوب الراوى .

١ - ١ - ٢

لقد نجحت لغة مستجاب ، التى لعبت دور البطل فى مجموعته ، فى أن تقوم بعبء الرواية بدلاً من الشخوص فى معظم القصص ، حيث استطاع الكاتب ، وهو يراكم الفعل الماضى «كان» ، الذى استخدم ببراعة قصوى ، فى أن يجعل نمو السرد فى المجموعة طبيعياً ، فلم تشعر معه ببطء الإيقاع . وذلك بعد أن أوشك الراوى على التوارى وراء هذه البنية اللغوية الكثيفة ولقد كانت الجمل التى استخدمت الفعل «كان» قصيرة فى الغالب ، فزاد ذلك من وقع الإحساس بالسرعة والإبهار . « . . كانت أفكارها عصرية وواضحة ، كان المبنى رائعاً وكان الطريق الذى يخترق الصعيد لا يبعد عن مكاننا أكثر من رمية حجر . وكانت لمريانا رغبة فى أن تحضر أختها . . . وكان الظلام منطقياً ومريحاً »[١٦] .

« وكان الشاى قد فار فوق الوابور ، وانسال على جوانب البراد . . . ، وكان الحاكى المعشوق متحفزاً لوصل ما انقطع ، وكان الاثنان المكلفان بقتل السيدة « ح » جالسين صامتين ، وكانت امرأة فى الراديو قد شحنت صوتها . . وكان صاحب الدكان قد وضع ساعة فوق أذنه ليتأكد من دورانها . . وكانت المجموعة قد اشمأنطت من صوت الثانى عندما نادى على الثالث . . . »[١٧] .

٢ - ١ - ٢

ومثلما نجحت اللغة فى القيام بدور الراوى ، مختزلة الشخوص والحوار والسرد العادى ، نجحت فى أن «تدهمنا بين الحين والآخر بجملة أو جمل متناثرة فى ثنايا المجموعة تعبر عن معنى النقصان فى الحدث الذى لم يتم . . « عند انحناءة الطريق قابلت امرأة تكاد تصل إلى سن اليأس » . . « انقضى الليل ولما نصل إلى قرار » . . . « وبينما نحن مشدودون بكل حواسنا للقاص ، دهمتنا عجوز تطلب شاياً أو سكراً » . . . إلخ . وكذلك نجحت تلك اللغة فى أن تقيم تناغماً دقيقاً بين البنية الهيكلية للمجموعة ، القائمة فى معظمها على حدث ناقص ، وعناوين تلك القصص ، مثل «هولاكو» ــ بوصفه كسراً فى سياق الحضارة الإنسانية المتدفقة ، ومثل «حافة النهار» و «عاريا مضى» و «امرأة» ولقد لعب التنكير فى بعض هذه العناوين دوراً بارزاً بحيث أضحى نوعاً من التوحد والالتفاف حول البنية نفسها .

ولقد نجح الكاتب كذلك فى إكمال النقص الذى كان يعترى الشكل ــ أحياناً ــ عن طريق الربط ــ باللغة ــ بين الدوائر المفككة والخطوط المتوازية ، وذلك حين أخذ ينتقى المتقابلات والجمل القصيرة التى أخذت شكل موتيفات متكررة ، ويبثها فى ثنايا القصص .

ففى قصة «الفرسان يعشقون العطور» نجح الكاتب فى ربط الدوائر المتباعدة عن طريق تكرار تلك الموتيفة ، التى بدأها بذلك المقطع المثير ، رابطاً بين المتقابلات ربطاً لافتاً ، ثم كرر بعضاً من جمل هذا المقطع داخل السرد ، واصلاً بذلك ، وبوعى شديد ، بين خيوط الدوائر المتباعدة ، دلالياً وبنيوياً . . . « ارتعش النهار فأسقط أعشاش العصافير فى أتون النار . وبث الحزن يساراً وأهال التراب فوق جثث الأطفال . ضجت المدن من الضحك والترانيم والبلاهة والمسرة . . . قالت امرأة تحب الكلاب وتقتنى الثعالب : إياكم وهذا الوجه الأسود الفج ، فإنه يورث العقم وينشر السفاح . . » .

وأيا ما كان الرمز الذى يمكن أن يستخلص من هذه القصة فإن الذى لا شك فيه أن بنية المتقابلات اللغوية ، الصادرة من ارتعاش النهار ، وسقوط العصافير فى النار ، ثم وثوب الحزن ، وجثث الأطفال ، فى مقابل ضجيج المدن بالضحك والترانيم والبلاهة والمسرة ، ثم فى تلك الجملة ذات الفعالية الخاصة فى القصة بأكملها . . . « قالت امرأة تحب الكلاب ، وتقتنى الثعالب » ، مع ما فى ذلك من تضاد فوضوى فى سياق الدلالة ، تكمله وصيتها الفوضوية كذلك : «إياكم وهذا الوجه الأسود الفج ــ فإنه يورث العقم ، وينشر السفاح . . . » كل هذا يعد دليلاً بليغاً على دور اللغة هنا .

ولقد كانت مثل هذه المتقابلات التى تكررت فى شكل موتيفة فيما بعد بين سطور القصة هى بداية الخيط الواصل بين الدوائر المتباعدة فلقد ظلت تطالعنا حتى نهاية القصة . « ظلت المرأة التى تحب الكلاب وتقتنى الثعالب تعالج المواعظ بالملائكة . . . » . ولا يخفى علينا تأثير الفعل (ظل) مع أداة التعريف (الـ) التى للعهد كما يقول النحويون ، والتى أدخلت على لفظ المرأة لكى تستدل على ذلك الرابط اللغوى بين دوائر القصة .

وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن تطالعنا فى قصة «كوبرى البغيلى» . يقول مستجاب : « فقبل أن يحصل على وسام الشجاعة بأيام طعنه لص لم يكن يتعقبه ، وقبض على قاتل ما كان يقصده ، ومعظم القرى ترتكب الجريمة وتقدم لصديقنا هذا الشاى والجثة والقاتل والحكمة . . . وذات مرة أكرمت إحدى القرى صديقنا ضابط المباحث هذا ــ فاستجلبته أولاً ثم قدمت له الجناية والقاتل ، وأخفت الجثة والحكمة ، وثلاثة من عساكره ، والشاى ؛ فاضطر إلى أن يطلق النار على كلب عاق التحقيق ، والمسائل كلها تتسلسل وتنساب وتتلوى وتتقاطع ، تنفرش وقلما تتجمع . . » .

أما فى قصة « عارياً مضى » فقد صنعت جملة مثل «توقف» فحيح الحنش ، وظل النخيل سامقاً عفريتاً واستمر الحشد ، حائطاً بدنياً صامتاً ، نوعاً مماثلاً من الفوضى والإرباك . ذلك بأن تقابل الفعل «توقف» مع الفعلين ظل ، واستمر ، ثم استبدال عالم الحنش المخيف ، بعالم العفاريت السامقة ، والحوائط البدنية الآدمية الصامتة ، قد ألقى شيئاً كثيراً من الظلال المثيرة كذلك .

وفى قصة «الجبارنة» تنجح اللغة فى خلق رابط دلالى ذى بعد رمزى واضح ، بين الخطوط المتوازية التى شكلت بنية القصة . فقد لعبت وصية جابر الكبير بتكريرها ، وقابليتها غير المحدودة لهذا التكرير ، بالإضافة إلى بعض الجمل التى أصبحت مثل اللازمة ، التى تستخدم بحرية تامة فى الوصية ذاتها ، فى التمهيد لذلك التغير والتحول المرجو . ولقد ألقت الجمل المستمدة من العهد القديم ، التى تستند أساساً إلى التقديم والتأخير البلاغى ، ظلالاً مماثلة على القابلية لتكرير الوصية . . «الرب أخذ ، والرب يعطى ، فمنذ أصبح لذوات الأربع أربع ونجع الجبارنة يحب الحمير . . الرب أخذ ، والرب يعطى ، جمل . . شكراً للرب أولاً ثم لجابر الراحل بعده . . . وخلال سنوات قليلة امتزجت الجبارنة بالجمال ، وامتزجت الجمال بالجبارنة . . . حتى ان أجساد الجبارنة استطالت ورقابهم علت . . . وغلظت عيونهم ، وقصرت آذانهم ، ثم لم تلبث مشافرهم أن انشقت وأقدامهم أن تفلطحت . . نجع طاهر ابن طاهر من أصلاب أطهار . كيف فات عليه أمر البغال ؟ . . . الرب أخذ والرب يعطى . . . وقبل أن تتفاعل العقول مع الذكريات الأليمة ظهر البغل ، وديعاً أطل وهادئاً تحرك ، وكأنه قادم من منازل القمر . . الرب أخذ والرب يعطى . ما سمعنا أبداً أن جملاً صعد جبلاً . . . واندفعت طهارة البغل إلى السلوك والكلام . . فانكمشت حناجرهم وتضخمت أكتافهم ، واستطالت مناخيرهم ، وسمنت كواهلهم ومؤخراتهم . . . » .

كذلك فقد كان تغير الحيوان الموصى باقتنائه ، يمثل خطاً نامياً للأحداث ، جعل من السهل ربط البداية بالنهاية «فنجع الجبارنة كان يستخدم الحمير» . والاستخدام هناك لا يشير إلى الوظيفة بقدر ما يشير إلى تحول دلالى عميق ،حيث يتوحد النجع فى العادة ـ مع الحيوان المقتنى شكلاً وموضوعاً .

وهكذا كان النجع يستخدم الحمير ، ثم أوصوه باستخدام الجمال ، ثم البغال . وفى كل هذا تستمر التحولات «والتقمصات» التى تكسر الحواجز «المفتعلة» بين عالمى الإنسان والحيوان المقتنى ، حتى نصل فى النهاية إلى الوصية باقتناء حلوف . ولم يكن التحول فى هذه المرة مذهلاً أو مفاجئاً ، فقد كان الجبارنة حميراً وانتهوا بأن أصبحوا خنازير . ومازال باب التحولات مفتوحاً مادام هناك جابر كبير يمكن أن يوصى قبل وفاته . ومهما كان رمز تلك القصة ، فإن الذى لا يخفى هو دور اللغة فى إكمال نقص البنية .

٣ - ١ - ٢

وتلعب «واو العطف» بوصفها واحدة من الخصائص الأسلوبية المميزة لمستجاب ، دوراً لافتاً بحيث يكاد يصبح الظاهرة الدامغة فى الدلالة عليه فى هذه المجموعة . وإذا كان معنى العطف بلاغياً لا يتحقق ـ فى الغالب ـ إلا بذلك التوحد والتناغم الذى يجمع بين المعطوف والمعطوف عليه ، فإن تأمل استخدام واو العطف لدى مستجاب يكشف عن تدمير اختيارى مذهل للغة القياسية المتعارف عليها . ذلك أن واو العطف لديه تجمع نسقاً من السياقات والأفكار ، التى يمتنع الجمع بينها ، لا من حيث الزمان ولا المكان إلا فى حالات الجنون والهذيان ، أو الحلم . واللافت فى هذا كله أن هذا التجميع المتراكم لهذه السياقات التدميرية لا يتم عن طريق التداعى لغوياً ، أو دلالياً ، محدثاً ما يشبه الفوضى المقصودة فى نسق السرد ، ومتمثلة فى فوضى الجمل الإنشائية والخبرية ، والإسمية مع الفعلية ، المفرد مع المركب ، الزمان والمكان والإنسان والحيوان ، والأرض والسماء ، والمعلوم والمجهول والمطلق والمحدد ، إلى غير ذلك .

على أن تلك الفوضى لا تمثل عائقاً فوضوياً مماثلاً لنمو الأحداث ، يحول بينها وبين الانسياب ، وإنما راح الكاتب فى براعة ـ يوظفها للتنامى بالأحداث ، بشكل مكثف ومضغوط حتى النهاية . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الكاتب كان يفاجىء القارىء ـ أحياناً ـ بتلاعب متعمد فى علامات الترقيم التى تربك المتلقى وتوقعه فى حيرة ، مكثفاً بذلك الإحساس بتلك الفوضى «الواوية» ، مثل الفصلة والفصلة المنقوطة ، وعلامات الاستفهام ، والتعجب ، لعرفنا إلى أى مدى خطا مستجاب بتكنيك القص ولغته خطوات جديدة تحسب له . ولقد أحدث ذلك الإرباك اللغوى ـ بالطبع ـ أثره فى وسيلة القص ، فلم يكن من الممكن فى هذه الحال أن يقوم راوٍ واحد ـ ملتصق بمادته القصصية ـ بمتابعة كل هذه «التجمعات» المذهلة عن طريق الواو ، على نحو جعل الراوى لديه يحتل موضعاً متعالياً ـ مكانياً وزمانياً ـ يتيح له الرؤية الشاملة ، دون التصاق انفعالى بها ، مثلما جعل الأمر يخرج عن دائرة القص إلى شىء هو أقرب إلى فانتازيا الحلم/الجنون وهذيانه ، أو بانوراما الأشياء المحالة المفزعة .

يقول مستجاب فى «عباد الشمس» : «كان ذلك فى الحقيقة ـ يكاد يفجرنى انزعاجاً ـ ، كلما راعنى أن الله أولى اهتمامه الجليل للإبل والنخيل والأعناب والولدان والأغنام ولوط والحوريات والحكام والكلاب والنجوم والإفك والنحل واليمن والنمل والسمك والنساء والبقرة والذئاب والكهف والنار والتبرج والثعابين والسموم والقتلة والأنبياء وابن السبيل واللصوص وذى القرنين والتين واللبن والزيتون والعنكبوت والعدل ، مهملاً وعن عمد عباد الشمس»[١٩] .



ويقول فى «كوبرى البغيلى» : «علينا الآن أن نتوخى الحذر فى المسألة فلم يعد يهمنا أن نحب الضابط أو نكرهه أو نراعى مشاهد القبور التى تهشمت . . وكل لحظة تسحب خلفها الناس من القرى والهياكل من بطن الترعة والصراخ من الأفواه والاقتراحات من الذين يعلمون ، وتقدمت امرأة إلى الضابط طالبة منه أن يأمر بالبحث لها عن ابنتها وزوج أختها ، وتقدم طاعن فى السن طالباً البحث عن أطفاله الخمسة ، وقفز الناس من البر إلى المياه ، واختلطت الجماهير برجال الشرطة بحقول القمح بمشاهد القبور ، واعتدى شرطى على امرأة لاعنة وطعن صبى رجلاً تحت إبطه بمطواة دون سبب معلن وسحب رجل امرأة من ساقها قاصداً أن يلقيها فى الماء ، وعابث شاب فتاة من الخلف فصرخت ، وظهر وسط الناس باعة الطعمية ومجهزو الشاى والمعسل ، وحاول الضابط أن يجمع رجاله ليحافظوا على المنشر غير أن أحداً لم يسمعه»[٢٠] .

ويقول فى «حافة النهار» : « . . . واتجه ثلاثة أو أربعة أطفال إلى بائعة الجاز فى آخر الشارع ممسكين فى أيديهم زجاجات وبيضاً أو أكواز ذرة ، وأغلقت زوجة أصيل شوال الملح طالبة من أحد العابرين أن ينقله . . ودار على حافظ حول بيت عبد المعطى دورتين رانياً للمدخل فى تثعلب ، . . . وأغلق الشيخ موسى مصحفه ومسح بكفه على وجه ابن عدوى . . . ، وجذبت أم محمد عقدة حطب من خلف البيت ووضعتها أمام الكانون . . . ووقفت صبية على عتبة بيت الشيخ محمود

على شناوى طالبة قطعة خميرة . . واستمر قصاص شعر محمد منهمكاً فى عمله وسط الميدان ونادى الشيخ إبراهيم على الشيخ غزالى طالباً منه النزول للذهاب معاً إلى مجلس صلح . . ووضع ضبع أبو سامى فص الأفيون أسفل لسانه وهرع إلى المقهى ليحتسى فنجان بن سادة ، وظل صلاح إبراهيم واقفاً أمام منزله ، ووقفت بديعة أم صابر باكية منتحبة بين يدى الشيخ غالب شاكية ابنها الوحيد ، وتحرك عبد اللاه من عتبة البيت وصعد السلم للرواق . . . ، ووقفت شفيقة على السطح لتنشر الملابس دون اهتمام بإقبال الليل . . . و . . . »(٢١) .

٤ - ١ - ٢

ومثلما قذف إلينا مستجاب بذلك البناء اللغوى عن طريق الواو ، نجح كذلك فى إيهامنا بتلاعبه بعلامات الترقيم ، وبخاصة الفاصلة ، مما أحدث نوعاً من الفوضى والتداخل بين أنساق لغوية ودلالية ينبغى أن تظل منفصلة فى استقلال عن بعضها .

« أحمد خميس بنفسه ـ هو الذى استقبلنى ، حدثنى قليلاً عن سعد زغلول والمنفلوطى وأحمد شوقى والمتنبى وكافور ما الذى حدث بين أمى وتاجر زبل الحمام . . . كنت أغلى ورفضت أن **أعقل ما يحدث** . **قاومته فعاد إلى ضربى بكل مرارة اليأس** . تحركت أعضائى لتتحرك ذراعاى ولتخبطان بقسوة فوق رأسه . . »(٢٢) ؟ «المدرسة عندهم وسيكون بها مدرسون ونظار ومفتشون ثم إيجار شهرى محترم وأعطون **توكيلاً للتصرف**»(٢٣) .

إن المتأمل فى بنية اللغة فى مجموعة مستجاب سوف يلاحظ على الفور أنها لم تخضع لشىء من قوانين اللغة المتعارف عليها ، ولكنها خضعت للقانون الداخلى للنص الذى يتسم بكثير من خصائص البنية القصصية الجنونية فى الأدب المعاصر . ذلك الخضوع الذى تتلاشى فيه التخوم بين العبارات والجمل والتراكيب ، وتنهار الجدران بين الصيغ ، ويهجم الهذيان على الكلام العقل ، والعكس ، والسرد على الحوار والحوار على السرد ، والحوار على العرض ، والعرض على الحوار ، واللغة الذاتية على اللغة الموضوعية ، واللغة الوصفية على اللغة المعيارية ، ويتصارع الوصف والسرد فى حلبتها ، بما يمكن معه القول بأنها أفضل تعبير عن لغة اللاوعى الجديدة والمجنونة ، كبعد نفسى أساسى وواقعى لا ينبغى تغيبه بوصفه المرآة الحقيقية لوجود الإنسان ، العاكسة لنوع الحياة التى يحياها فى هذا الوجود(٢٤) .

٢ - ٢

ولقد أسفرت هذه البنية ـ شكلاً ومضموناً ـ عن مجموعة من الظواهر ، ربما لا نجد لها نظيراً عند غيره ، بوصفها ظواهر غير مألوفة من الناحية الدلالية على الأقل .

( أ ) فقد أتاحت للكاتب أن يجعل من المعتقدات والممارسات الشعبية والطقوس المحفورة داخل أعمق أعماق النفس البشرية ، نسيجاً مضفوراً بجدارة مع نسج مجموعته ، غير مقحم أو مفتعل . وبحيث تصبح أى محاولة لتعديل ذلك النسيج أو التدخل فيه بالحذف أو الاختصار ، عاملاً هادماً لأصالة العمل بأكمله . فالأمر فى هذه البنية يتجاوز بكثير مجرد فكرة الارتداد إلى الواقع أو الالتصاق بالأرض الأم(٢٥) ، وغير ذلك «ذلك أن كوبرى البغيلى ـ يا مؤمنين ـ مسكون يقيم تحت إبطيه منذ أبد الآبدين ثلاثة شياطين وعبدة سوداء وقرد .

وروى من نثق فيهم أنهم رأوا بعيونهم الشياطين والعبدة والقرد يخرجون من تحت الكوبرى ، ويلعبون الحجلة وسط سطحه . ويقال إن الشياطين ـ بسم الله الرحمن الرحيم ـ يمارسون ألعاباً أخرى مخزية مع القرد أو العبدة السوداء . . »(٢٦) «وقال رجل كسب رهاناً بعبوره الكوبرى فى منتصف الليل مرتين ، إلهى يطلع لهم أبو درقة . . وما هو أبو درقة يا شيخ إسماعيل . أبو درقة هو الحنش ذو الجوهرة التى تضوى فى صدره عند الاحساس بالخطر . وانتحى الرجل جانباً بثلاثة من الصبية قليل التجارب . وبدأ يجاهد ليشرح لعقلهم الضيق كل ما يعرفه عن أبى درقة . وهمست امرأة ذات ذرية بأن الغطاس ـ مؤكد ـ سيفقد القدرة على الإنجاب . . . »(٢٧) ؛ « نخطف أميرة بنت عبد ، نجيب راس هدهد ونحمصه وندسه فى فرشتها ، لأ نعمل لها عمل . . »(٢٨) . أصابها الداء فظلت تجرى يميناً ويساراً ، وتلج بيوت القديسين ومشاهد المشايخ وأنصار الله . تدق الخردل والحلبة والدمسيسة وحلف البر والخليخان ، وتصنع فيه مزيجاً تشربه على ريق النوم . . . تقطع جريد النخيل وتصنع منه صلباناً وتنام تحتها فى الليالى المقمرة . . ومحاولات شاقة . تلك التى بذلوها كى يصلوا إلى سر النكبة وتعليل المصيبة . لجأوا إلى بعض ذوى الدراية والخوارق فى المناطق المجاورة ، وذبحوا لهم الخرفان والديوك الرومية ، وعانوا من بلع الأحجبة أو مضغها ، وعانوا من القفز فوق الحفر الدائرية المملوءة بالنار المعبق بالبخور وذيول الفئران وأرجل الزواحف . . . »(٢٩) .

(ب) ثانيا إن هذه البنية ـ المعتمدة على المفارقة الاستفزازية العدوانية المحبطة ـ قد أتاحت لظاهرة الموت ، بوصفه نقصاناً إجبارياً يعترى الأشياء فيؤدى بها إلى الاختفاء عن مسرح الأحداث ، ينبغى أن يحتل مكانته ، لا كحدث جليل معنوياً فحسب وإنما بوصفه حدثاً يجب أن يترتب عليه تأثيرما ـ ولو إلى مدى بسيط فى بنية الأحداث ـ سواء بالهدم أو الإعاقة ، أو تغيير بعض العلاقات الداخلية فى القصة ، وما إلى ذلك . ولكن الذى يحدث لدى مستجاب هو عكس ذلك تماماً . فقد كان حدث الموت لديه يمر دون أدنى تأثير لا من حيث الشكل ، ولا المضمون . فمن حيث الشكل كانت البنية فى معظم الأحيان تحمل عناصر عدم الاكتمال منذ البداية ، بحيث سمحت لعبور حادث الموت دونما تدمير جديد ، أو تغيير فى هذه البنية . ومن ناحية المعنى كان الاستخدام المتفجر للغة ، وفوضى توظيف مقولات النحو ، والتركيبات الدلالية ، يسمح هو الآخر ، بعبور حدث الموت ، ذلك العبور الذى يأتى غالباً فى شكل جملة اعتراضية تشير بوضوح إلى التعمد والقصد فى تمرير هذا الحدث دونما توقف عنده ، « . . وفى خلال شهر واحد كانت البقعة الموحلة قد ردمت وارتفع البناء ، ما يساوى المتر . **ثم توقف البناء بسبب حادث عادى ، فقد ذهبت عمتى لتوقظ جدى فوجدته قد أسلم الروح** . . » ؛ « . . . أصل مستعجلين . . لازم نسلمها للمقاول بعد بكرة علشان يبنيها قبل الشتا الجاى . . **وسقط أخى حيث مات ودفن فى إبريل ١٩٥٠** »(٣٠) ؛ « . . . واخواتك البنات ؟ . . **الكبرى تزوجت ثم ماتت وهى تلد** ، الثانية فى المنزل لم تتزوج بعد . . . »(٣١) ؛ « . . . وبدأنا نذكر بالخير **محمود** ابن عمتنا دولت والذى كان يتمتع بذكاء متوقد ونشاط مذهل غير **أن كلبة سعرانة نهشته فأودت بحياته** . . . أصابنا الحزن **فترة** فقام سيد أبو محمود وقلد أبا أحدنا وهو ينهر

ابنه . . . واقترح عبد الكريم زكى (الذى غرق بعد ذلك فى ترعة المرج) . . »[٣٢] .

« . . . ولم أجد صالح ياسين فى البيت قالت أمه التى ماتت بعد ذلك بأيام . إنه ذهب إلى السوق ليمارس اهتماماته فى التحدث إلى نساء القرية حيث يجد متعة قصوى فى ذلك ، وقد مات صالح ياسين بعد ذلك بأيام »[٣٣] .

(جـ) وعلى العكس من الموت جاء حدث التجرد من الثياب «العري» بوصفه نقصاناً ظاهرياً اختيارياً لما هو مألوف ومتعارف عليه ، مرادفاً ــ طبقاً لمفهوم المفارقة ــ للحظة الكشف المعنوى ، أو تمهيداً للتحولات الدلالية ذات التأثير المهم فى إيقاع البنية . ففى قصة «كلب السنط» ارتبطت لحظة الكشف فى المعنى بتلك اللحظة التى تجرد فيها كل من الراوى والسيدة التى قاسمته الحكاية من الملابس ، حيث أسفر هذا الكشف عن تحول عميق فى بنية الحكاية . . . « ذراعاها جميلتان ويداها رائعتان ، خلعت ملابسها وابتسمت لتشجعنى ، خلعت فانلتى ونظرت إليها لأبدأ المسألة ، فابتعدت عنى فى دلال . هل ذهبت إلى مصر ــ لم أذهب ــ لماذا مات أبوك ــ لا أعرف ــ كيف . فلم أعرف الجواب . طيب لماذا تزوجت أمك ؟ . . . ووقفت المرأة لتتناول شيئاً من رف علوى فاتضح لى أنها جميلة وجميلة جداً ، . . . وقفت واحتضنتها فتدللت وقبلتنى بدأت تسأل من جديد فأغلقت فمها بكفى وأنا أحبوبها . . . ضغطت عليها بكل قسوة وحنان . . بدأت تتملص منى ، ازددت عليها ضغطاً ، أمك تزوجت الرجل الذى كانت تعرفه قبل أبيك ، أبوك أحرق وهو يسرق من مزرعة أحد اليتامى ، أختك ماتت وهى تلد قرداً . . ازددت عليها ضغطاً ، شعرها تلاشى ، وصوتها تغير ونما لها شارب . . . ضربتها بعنف . . . ذعرت المرأة . . . ووقفت سوداء مليئة بشعر خشن حتى حوافرها . . . »[٣٤] .

وفى قصة «ذهاب فقط» ترتبط لحظة التجرد من الملابس بلحظة الكشف التى يتوقف عليها مصير الراوى ، حيث يعثر الدليل (إبراهيم شهاب) ، وهو عارٍ على نجع تجار زبل الحمام ، فيحمل الراوى عارياً كذلك ، طالباً من التجار أن يدلوه على ذلك التاجر الذى سب والدة الراوى ، ثم يطرحه أرضاً وهو يوشك أن يقتله .

« . . . لكن الملعون عاد إلى جسدى فاحتضنه وألقانى على الأرض وألقى ملابسه جانباً . ضربنى حتى أغمى علىَّ ، خلع ملابسى وألقاها فى الجدول الآسن ، حملنى فوق كتفه وظل يخترق بى المزروعات . . . كنت عاجزاً صامتاً حزيناً ، وكان شرساً غاضباً متوتراً . . . نظر إلى الخيام . . . أشار إلىَّ أن أسير خلفه فعجزت ، حملنى عارياً جثة حزيناً . . . حتى وصلنا إلى مضرب الخيام . . . »[٣٥] .

وفى قصة «عارياً مضى» يقول « وخلع الرجل الغريب سرواله ليصبح عارياً تماماً . . . وامتدت أصابعه إلى عصاه فكسرها وألقاها بجوار ملابسه ، وتحرك فى هدوء فارداً ذراعيه ، ولم يلبث أن توغل فى ظلمة المدخل وصرخ انزل يا مجرم وحياة أبو القاسم لتنزل سقت عليك أم هاشم انزل يا ملعون . . انزل ــ مدد يا رفاعى . . . وببطء شديد متوجس . . نزل وزحف على الأرض ذلك الالتفاف المذهل ، الأسود يتلوى قادماً من أعماق غويطة ، ودرقته السوداء كبرياء منتصبة . . . وظل الحنش يتهادى والرجل العارى يهوم ناحيته . . ثم تراجع الرجل ببطء وانتصب فوق العتبة . نظر للناس فى همس : شفتوه ؟ . . . وألقى نظرة صغيرة على الحشد ثم . . . عارياً مضى »[٣٦] .



الهوامش :

(١) تعتمد هذه الدراسة على مجموعة «ديروط الشريف» القصصية لمحمد مستجاب نشر مكتبة مدبولى ، القاهرة بدون تاريخ . وعموماً فإن معظم قصصها منشورة فى السبعينيات والثمانينيات فى مواضع مختلفة . ونفس المجموعة تضم روايته «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» فى كتاب واحد ، وهى شريحة دالة على أدبه .

(٢) مجلة عالم الفكر ــ المجلد الثامن عشر ، العدد الأول يونيو ١٩٨٧ ــ من مقالة : «مساهمة فى بويطيقا البنية الروائية الجنونية» ــ لمحمد إسويرق ، ص ٨٩ وما بعدها .

(٣) مجلة فصول ــ المجلد الثانى ــ العدد الثانى ١٩٨٢ : من مقاله لسيزا قاسم بعنوان «المفارقة فى القص العربى المعاصر» ص ١٤٤ ، وما بعدها . وانظر كذلك كتاب : نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبى ــ من الرومانسية إلى الواقعية ، دار العودة بيروت ١٩٧٣ ــ مواضع مختلفة

(٤) عالم الفكر نفسه ص ٩٩ .

(٥) مجلة إبداع العدد السادس ، السنة الأولى يونيو ١٩٨٣ من مقالة لفدوى مالطى دوجلاس بعنوان «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» ، حيث لاحظت الكاتبة الظاهرة نفسها عند تحليلها للرواية .

(٦) سيزا قاسم ــ المقالة السابقة ص ١٤٤ ، ١٤٨ ، وانظر كذلك مقالتى محمد بدوى وصبرى حافظ ــ فصول العدد السابق ، ص ١٢٥ ، ١٩٥ .

(٧) وهذا مفهوم مغاير لما يراه الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه «مع الشعراء» الطبعة الثانية ص ١٦٧ ، وانظر كذلك ؛ محمد بدوى ، فصول ، العدد السابق ــ نفس الموضع .

(٨) محمد إسويرق ، السابق ، ١٠١ .

(٩) قصة «عارياً مضى» ، المجموعة ص ٩١ .

(١٠) قصة «حافة النهار» المجموعة ص ٨٥ .

(١١) قصة «كلب السنط» ص ١٩ .

(١٢) قصة «الفرسان يعشقون العطور» ، المجموعة ، ص ٧٥ .

(١٣) قصة «الجبانة» ، المجموعة ، ص ١٠٧ .

(١٤) قصة «موقعة الجمل» ، ص ١٥ .

(١٥) قصة «عملية خطف أميرة» ، ص ٣٩ .
(١٦) قصة «هولاكو» ، ص ١٣ .
(١٧) قصة «اعتقال» ، ص ٢٥ .
(١٨) أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار الزهراء ، القاهرة ص ٣٣ .
(١٩) قصة «عبد الشمس» ، المجموعة ، ص ٦٣ .
(٢٠) قصة «كوبرى البغيل» ، المجموعة ، ص ٢٩ .
(٢١) قصة «حافة النهار» ، ص ٨٥ .
(٢٢) قصة «ذهاب فقط» ، المجموعة ، ص ٩٧ .
(٢٣) قصة «هولاكو» ، ص ١٠ .
(٢٤) محمد إسويرق ، ، السابق ، ص ٩٣ .
(٢٥) يسرى العزب ، القصة والرواية المصرية فى السبعينيات ــ سلسلة المواهب ١٩٨٤ ــ القاهرة ، ص ٧٦ .
(٢٦) قصة «كوبرى البغيل» المجموعة ، ص ٣٢ .
(٢٧) نفسه .
(٢٨) قصة «عملية خطف أميرة» ، المجموعة ، ص ٤٢ .
(٢٩) قصة «القربان» ، المجموعة ، ص ٤٨ .
(٣٠) قصة «هولاكو» ، المجموعة ، ص ١٠ .
(٣١) قصة «كلب السنط» ، ص ٢٢ .
(٣٢) قصة «عملية خطف أميرة» ، ص ٤١ .
(٣٣) قصة «ذهاب فقط» ، المجموعة ، ص ٩٦ .
(٣٤) قصة «كلب السنط» ، المجموعة ، ص ٢٣ .
(٣٥) قصة «ذهاب فقط» ، المجموعة ، ص ٩٦ .
(٣٦) قصة «عارياً مضى» ، المجموعة ، ص ٩٣ .

# انتحار الذات وانهيار القصة
## دراسة فى تجربة محمد الماجد القصصية

إبراهيم غلوم

مقدمة : حين يقرأ المرء الكتابات القصصية لمحمد الماجد قراءة عادية لا تنتابه رؤية غامضة حول طبيعة الشكل الذى يصور به موضوعاته وأفكاره . ولكنه ما إن يعاود قراءة هذه الكتابات بهدف البحث والتأمل حتى تنشأ صعوبة أساسية من طبيعة الشكل الفنى/القصصى الذى يسيطر على مجمل تلك الكتابات . ومنشأ هذه الصعوبة أن محمد الماجد يكاد يكون القاص الوحيد فى تاريخ التجربة القصصية فى البحرين والخليج العربى ، الذى جعل من الذات المباشرة ــ بكل ما هى عليه من معاناة وتجلّد ــ محوراً تدور حوله مجمل العناصر المكوّنة للشكل القصصى .

وربما شغلت بعض بدايات كتاب القصة القصيرة فى البحرين بالتعبير المباشر عن تلك الذات ، كما شغلت بهذا التعبير التجارب المبكرة فى الأربعينيات والخمسينيات ، ولكن ما يفرق بين هذه الكتابات وكتابات الماجد أن الذاتية لا تغشى بدايات « خلف أحمد خلف » ــ مثلاً ــ إلا بصورة خاطفة ووهلية ، سرعان ما تتوارى شحناتها وراء ارتياد الواقع الموضوعى . أما التجارب المبكرة فى الأربعينيات والخمسينيات فقد كانت تغمس المواقف والأحداث الميلودرامية التى تعتقد واقعيتها فى الحدود التى تستجيب لها ذات الكاتب ، وعواطفه الشجيّة . ومن هنا يمكن لأى ناقد قصير النظر أن يعد الكثير من تلك التجارب واقعية ( بكل ما يعنيه هذا المصطلح من شروط واعتبارات ) .

وفى مقابل ذلك تتميز الذات المباشرة فى كتابات محمد الماجد بحضورها الدرامى المستمر ، وبتلونها وعدم انقطاع النظر إليها مهما تراكمت التنويعات الذهنية حولها ، ومهما استطالت الأحداث والمواقف ذات الإطار الواقعى/المادى الملموس فوق سطح الحياة العادية ؛ فهناك اصرار واضح من الماجد على أن يجعل من الشحنة الذاتية صيغة قصصية ، وكأنه يعتقد أنه لا الشعر ، ولا الخواطر الصريحة ، ولا الإنشاء العالى النبرة ، ولا غير ذلك من الأنواع ، يمكن لها أن تكون غنية بتلك الشحنة الذاتية ، مكتنزة بطبيعتها الدرامية المكتملة ، مثلما تكون عليها صياغاته القصصية .

وحين نتساءل : لماذا تنشأ الصعوبة من خلال التلازم بين نداء الذات المباشرة والتشكيل القصصى ؟ سنجد الجواب فى صيغة المفارقة التى خلقتها لنا تجربة الماجد فى الحركة الأدبية ، وهى رغبته الشديدة فى خلق شكل قصصى مستمد من حضور تجربته الفردية ، واستمرار الركون إلى نداءاتها المتكررة ؛ ذلك بأن تلك المفارقة تدفع بنا إلى استشعار أكثر من احتمال أمام كل قصة :

ــ قد تكون قصة وفق بعض الشروط . . . وربما حققت إحدى القصص شرطاً لا تحققه أخرى ، بل ربما حققت أكثر من شرط . . وهكذا .
ــ قد تكون صورة فنية لحالة شعورية ما .
ــ قد تكون مشهداً درامياً محدداً غاية التحديد .
ــ قد تكون صيغة صحفية لموقف إنسانى .
ــ قد تكون صيغة قصصية لها شروطها الخاصة .
ــ قد تكون كتابة قصصية غير مكتملة ؛ كتابة تمثل نواة لتجارب

قصصية أعرض وأكثر رحابة وتنوّعاً .

ومع كل احتمال من هذه الاحتمالات يمكن أن نأتى بمسوّغات كافية للإقناع بأحدها ، وكأن كل واحد منها يصلح أن يكون مدخلاً لدراسة تجربة محمد الماجد القصصية .

كيف نذلل هذه الصعوبة/المشكلة التى تخلقها تجربة أدبية كهذه ؟ بطبيعة الحال نحن لا نستطيع تذليلها بدراسة كل الاحتمالات ، لأسباب منهجية خالصة . ولكنا نستطيع تذليلها من خلال دراسة المفارقة التى خلقتها تجربة الماجد مع القصة ، أعنى دراسة حدود استجابة نداء الذات المباشرة للشكل القصصى . وهنا يمكن لنا أن نحدد الافتراض الأساسى الذى تقوم عليه هذه الدراسة ، وكذا الأهداف التى نسعى إلى تحقيقها .

ويتلخص هذا الافتراض فى صعوبة التعايش بين الذات المباشرة للكاتب ، والشكل القصصى المكتمل ، إلى حد يمكن معه القول إن الرضا بهذا التعايش ، والسعى التام نحوه ، لا يجود إلاّ بفكرة الاحتمالات المتعددة ــ كما رأينا منذ قليل .

ويرتبط هذا الافتراض بتحديد هدفين أساسيين ، هما :

أولاً : تحديد العنصر الجوهرى المكوّن للذات المباشرة ، والباعث لجميع أشكال المعاناة والتفجع المأساوى عند الماجد .

ثانياً : تحديد العنصر الجوهرى المكوّن للشكل القصصى أو الصيغة الدرامية .

ونحن نعتقد أن أحداً من كتاب القصة القصيرة فى البحرين لم يسع إلى خلق صورة التعايش بين الذات المباشرة والشكل القصصى كما سعى إلى ذلك محمد الماجد . وبغض النظر عن درجات الانحياز إلى طرفى التعايش أو عن تأثيراتها وتشكيلاتها الفنية فى تجربة قصصية لم يقدر لها أن تستنفد كل خصائصها الممكنة ، فإن استمرار الماجد فى هذه التجربة طوال عمره الأدبى ، وإصراره على أن ينتزع شكلاً قصصياً لكل آثار أزمته الروحية ، وهزات الفزع التى يستشعرها من الواقع أو من الآخرين ــ أقول إن ذلك يعد فى تصورى مغامرة تتسم بكثير من الجرأة ، لم يسبق لأى قاص فى البحرين أن أقدم عليها بمثل هذه الروح التى كان عليها الماجد .

وإذا أدركنا أن هذه التجربة/ المغامرة قطعت أشواط عمرها منذ أن بدأت النذر الواقعية الصارمة فى الحركة الأدبية ( أواخر الستينيات وبداية السبعينيات ) فإننا ــ بلا شك ــ سنستبصر فيها محاولة لارتياد مغامرة لم يكن أحد من الكتاب آنذاك ( وفيهم الماجد ) يقدر مآلها ، ويتنبأ بمصيرها ، إن كانت خلقاً وتوتراً إبداعياً غير عادى ، أو كانت اتجاهاً نحو قرار دفين ، بخاصة إذا أخذنا فى الحسبان انتهاء الماجد إلى أسرة الأدباء والكتاب ، بما يعنيه هذا الانتهاء من التزام بالمقولات الفكرية التى حددها النهج الفكرى للأسرة[1] .

وأعتقد أن تجربة قصصية تتسم بروح المغامرة كهذه ، برغم الأجواء الجديدة المهيأة لتيار الواقعية ، خليقة بأن تدرس ، بغض النظر عن حدود الإمكانات الفنية/الإبداعية التى حلّ الماجد بواسطتها مشكلة التعايش بين الذات المباشرة والشكل القصصى .

وسنقوم بدراسة حدود هذه الإمكانات الفنية فى ثلاث مجموعات قصصية لمحمد الماجد ، هى : « مقاطع من سيمفونية حزينة » ، التى صدرت عن مطبعة حكومة الكويت بدون تاريخ ، وتضمنت مجموعة القصص التى نشرها خلال المدة ١٩٦٥ ــ ١٩٦٩ ؛ والمجموعة الثانية « الرحيل إلى مدن الفرح » التى صدرت عن دار الغد سنة ١٩٧٧ ؛ والمجموعة الثالثة « الرقص على أجفان الظلام » التى نشرتها المكتبة الوطنية بدون تاريخ فى عام ١٩٨٤ .

### أرضية التعايش/الوحدة الدرامية :

على الرغم من أن محمد الماجد كتب كثيراً من المقالات الأدبية فى الصحافة المحلية ، إلا أن أيّاً منها لا يفضى بمعلومات مفيدة حول فكرة التعايش بين الذاتى والقصصى/الموضوعى ، وإن كان بعض هذه المقالات قد تناول موضوعات شغلت النزعة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ، كرباعيات الخيام ، وظاهرة الحزن فى الشعر العربى الحديث ، ونحو ذلك مما كتبه الماجد فى بداياته الصحفية التى تتسم بكثير من الحماسة والجدية[2] .

وربما كان من الخير لتجربة الماجد القصصية أنها ظلت تسوق نفسها من غير مسوّغات مسبقة ، يدفع بها الماجد بين آونة وأخرى ، كما فعل ذلك غيره من كتاب القصة القصيرة فى البحرين[3] . وأيا ما كان الأمر فنحن نستهدف عدم الارتهان بالمعلومات النظرية التى يصرح بها الكاتب حتى مع انشغاله بها . ونعتمد فى تتبع فكرة التعايش على ما تفضى به المجموعات القصصية الثلاث مجتمعة ، بل إننا لانصطنع لأنفسنا نهجاً مغايراً حين نزعم أن جماع التجربة القصصية للماجد ترتكز على وحدة درامية مكثفة لا تؤكد لنا شيئاً مثلما تؤكد فعل التعايش بين الذاتى/الروحى ، والموضوعى/المادى .

ونتيجة لتمثل وحدة درامية مكثفة فى تجربة الماجد القصصية فإن من الصعب علينا ــ منهجياً ــ أن نجزىء فكرة التعايش إلى عناصر وتفصيلات مركزة ، نتتبعها مستقلاً بعضها عن بعض ، الأمر الذى يقتضى القيام بتتبع سياق الوحدة الدرامية بوصفها الحدث المتصل بذات الكاتب من جهة ، والحدث الذى يخترق المجموعات القصصية الثلاث ، ومن ثم يشكل صورها ومواقفها ، ويلوّن لغتها وخصائصها التعبيرية المختلفة ، من جهة أخرى .

إننا ننظر إلى تجربة محمد الماجد القصصية على أنها فعل درامىّ عام يختزل تجربته الذاتية فى الحب والكراهية ، وفى الموت والحياة ، وفى التشاؤم والفرح ، وفيما هو روحى أو ما هو مادى ، وفيما هو فلسفى أو ما هو تلقائى . وتكاد كل مجموعة قصصية من المجموعات الثلاث تمثل مستوى محدداً من الفعل الدرامى العام ، أو مرحلة/منطقة محددة من الوحدة الدرامية التى تنتزعها تجربة محمد الماجد الذاتية من الحياة . وهو أمر موصول ــ فى تقديرنا ــ بتأكيد فكرة التعايش بين الذاتى والقصصى/الموضوعى .

ويتلخص الفعل الدرامى العام فى تجربة الماجد القصصية فى وجود خيانة ترتكبها المرأة لأسباب اجتماعية تارة ، أو بدوافع شيطانية تارة أخرى ( وهو ما تعبر عنه مجموعة مقاطع من سيمفونية حزينة ) . ثم لا تلبث تلك المرأة التى عذبت بطل قصص المجموعة الأولى أن تخلع ثوب خيانتها فتبدو متطهرة ، طالبة الحب ، ومستغفرة على نحو يجعل البطل يغوص فى ريبة ، أو فى تراجع ، أو فى مشاعر الذنب ؛ وهذا ما تعبر عنه المجموعة الثانية « الرحيل إلى مدن الفرح » . ولا يكاد

بطل قصص هذه المجموعة يفيق مما يتراءى له من آمال وأحلام حتى تعود تلك المرأة إلى خيانتها الأولى وغدرها الأبدى ؛ الأمر الذى يجعله مترنحاً بضربات قاسية ، يطلب البراءة ، أو يكشف عن الوهم ، أو يبحث عن طريقة للانتحار والموت ، وهذا ما تعبر عنه المجموعة الثالثة والأخيرة ، التى جاءت بعنوان « الرقص على أجفان الظلام » .

ويمكن لنا أن نوضح الوحدة الدرامية السابقة فى الشكل التالى :

| | | | |
|---|---|---|---|
| السياق ← | مقاطع من سيمفونية حزينة ← | الرحيل إلى مدن الفرح ← | الرقص على أجفان الظلام |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| الفعل الدرامى ← | خيانة المرأة ← | تطهر المرأة ← | عودة الخيانة |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| ردود الفعل الدرامى ← | عذاب البطل بالسقوط ← | عذاب البطل بمشاعر الذنب ← | البراءة أو الوهم والانتحار |

ويتضح لنا من خلال هذه الصورة/المقاربة وجود فعل درامىّ واحد يخترق التجربة الذاتية لمحمد الماجد ، هو الذى يتمثل فى تجربته مع المرأة ، بدءاً من خيانتها لأبطاله ، ومروراً بتطهرها أمامهم ، وانتهاء بعودتها إلى الخيانة الأولى . وهذا يعنى أن لدى الماجد عنصراً جوهرياً واحداً ، يدفع بتجربته الذاتية مع المرأة ، فى الوقت نفسه الذى يدفع بالمواقف المتخايلة له ، إلى التكون فى أشكال قصصية أو قوالب تتسم بوتيرة درامية واحدة .

هذه هى الأرضية التى ابتكرها محمد الماجد لخلق إمكانات التعايش بين الذاتى والقصصى/الموضوعى . والسؤال الذى نطرحه بعد هذا التحديد الأولى لسياق التجربة القصصية عند الماجد يتصل بكيفية إقامة التعايش ، وبحدود الإمكانات الفنية والتعبيرية التى أتاحها الماجد لأشكاله القصصية خلال المراحل الثلاث التى مرّت بها تجربة البطل مع المرأة ( ١ ــ الخيانة ٢ ــ التطهر ٣ ــ الخيانة ) ، ويتصل أيضاً بالصيغة/الوتيرة التى انتهى إليها الماجد عند كل نقطة ، ويتصل أخيراً بالظرف الاجتماعى الذى سوّغ كل ذلك ، وخلقه فى آونة تتسم بالدقة والحساسية من الناحية الاجتماعية والسياسية .



## الدرامى فى الخيانة والسقوط :

تعد الحقبة الممتدة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٠ هى الحقبة الذهبية بالنسبة لتجربة محمد الماجد مع الصحافة المحلية ، وبخاصة صحيفة الأضواء . وقد تركزت اهتماماته حول المادة الأدبية ، فكان يتناول أعمالاً أدبية بالعرض لسارتر ، وكامو ، ونجيب محفوظ ، ويتناول أحياناً ظاهرة أدبية محددة ، أو مشكلة فنية يتتبعها فى النشاط الفنى للأندية المحلية ، ويتناول أحياناً أخرى صياغة موضوعات فى قالب خاطرة ، أو مقالة وصفية تقتضيها المناسبة العامة ، كعيد الأم ، أو ذكرى الهزيمة ، أو ذكرى رحيل الزعيم جمال عبد الناصر ، ونحو ذلك من المناسبات . غير أن أكثر ما أنتجه هذه الحقبة من عمر الماجد هو ما نشر فى القصة القصيرة موزعاً بين « الأضواء » ومجلة « هنا البحرين » . ذلك بأنه نشر فى هاتين الصحيفتين ما يزيد على الأثنتى عشرة قصة قصيرة ، ضمّها جميعاً فى مجموعته الأولى « مقاطع من سيمفونية حزينة » .

ولا نريد أن نشغل أنفسنا بأية تفصيلات جانبية مهما بلغت أهميتها فى تحديد طبيعة القصص المنشورة فى هذه المجموعة ، وإنما الذى نريد متابعته أمر يتصل بالعنصر الجوهرى الذى يحدد الشكل القصصى ، ويحدد ــ فى الوقت نفسه ــ الذات المباشرة فى تجربة الماجد ؛ هذا العنصر هو خيانة المرأة .

إن خيانة المرأة فى هذه القصص حدث متصل لا يكاد ينقطع عن إحدى قصص المجموعة حتى يعود إلى أخرى . وهو حدث مركزى ، يقع فى بؤرة الصيغة القصصية . على أن الماجد لم يكن يعنى بتصوير مشاهد الخيانة كما هى حادثة ، وإنما كان يصور الصدمة الشعورية المنبثقة منها . والخيانة بعد ذلك حدث بمقدار ما يدفع إلى تجسيم ردود الفعل إلى درجة نستطيع فيها أن نزعم بأن الخيانة بوصفها حدثاً لا تؤسس شيئاً فى القالب الدرامى عند الماجد ، وإنما الذى يؤسس هذا القالب ويبلور شكله القصصى هو صياغة ردود الفعل/الحدث . ولذا فإننا نستطيع أن نهتدى إلى معلومات كثيرة تتصل بنظرية محمد الماجد حول المرأة ، أو حول علاقته بالآخرين من خلال تواتر ردود الفعل ، واشتداد ضرباتها فى نفس البطل الذى يقدمه الماجد إلينا بضمير المتكلم فى جميع قصص المجموعة دون استثناء .

ولعل من الضرورى الإشارة هنا إلى أن الماجد لم يوظف خياله الرومانسى بالقدر الذى يمكنه فحسب من استثمار حدث الخيانة وحشد آثارها المفزعة ، البالغة الشدة ، دون الاكتراث بالصبغة الواقعية لحدث الخيانة ؛ فقد ظلت قصصه تدين للواقع برغم اعتمادها الأساسى على الانثيال الشعورى ، وتدفق الشحنة الذاتية ، بل إنها تدين بوجه خاص للأسباب الاجتماعية التى يشير إليها الماجد إشارات لماحة ، خاطفة ، وكأنه لا يعبأ بها بقدر ما يعبأ بتأثير الخيانة على نفسه .

ومن أجل ذلك فنحن لن نتعسف فى البحث عن تحليلات اجتماعية أو سيكولوجية للخيانة ؛ لأن الماجد لم يكن يستهدف مثل هذه التحليلات ، ولم يوظفها فى الطبيعة الفنية للقصة القصيرة . لقد كان يستهدف ردود الفعل ، ويوظف صدمة الخيانة لا غير . وقد حفرت

الخيانة فى ذات البطل عند الماجد ثلاثة أبعاد رئيسية ، تمثل عالم الميلودراما الذى صاغته قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » :

**البعد الأول** : يتمثل فيما يكشفه حدث خيانة المرأة من السقوط والهزيمة والخيبة والضياع والحزن ، ونحو ذلك من المفردات التى يتراكم استخدامها فى جميع القصص إلى درجة تكاد تنوء بها هذه القصص ،وتحدّ من إمكانات حركة الخيال فيها .

**البعد الثانى** : يتمثل فى استجابة حدث الخيانة لمشاعر العبث واللا جدوى والتناقض والاحتجاج .

**البعد الثالث** : يتمثل فى تصاعد تأثيرات الخيانة فى شكل يجعل من انقطاع صلة البطل بالمرأة ، وتصدع الثقة فيها معادلاً طبيعياً لانقطاع صلة البطل بقيم الحرية ، والعدالة ، والحياة ، والأمن ، والحب .

ونظراً لأن قصص الماجد لا تنفرد الواحدة منها بتجسيم أحد الأبعاد الثلاثة مستقلاً عن الآخر ، فإن من الضرورى أن نتناول بالتحليل والعرض بعض قصص المجموعة ، مؤكدين عدم انفصال تلك الأبعاد بعضها عن بعض فى أغلب القصص ؛ لأنها أبعاد ردود الفعل بمقدار ما هى الأبعاد للصيغة الدرامية .

ويلجأ الماجد إلى حيل فنية مطردة ، ووسائل متكررة غالباً يستحضر من خلالها ردود الفعل ، ويدفع عن طريقها فيض الشحنة الذاتية المتراكمة من حدث الخيانة . وقد لجأ أول مالجأ إلى حيلة التذكر فى أول قصة ينشرها فى « الأضواء » عام ١٩٦٥ ، وهى قصة « غناء الذكريات » ؛ فقد جعل البطل يكتب ذكرياته إلى الفتاة التى أحبها بشوق مدمّر ، بعد أن تسرّب إليه فى أعماق الصمت صوت أغنية قديمة رافقت نغماتها خفقات قلبيهما عندما كانا محبين ، يذوب كيانهما ؛ وترتعش أطرافهما ، عندما يستمعان إليها . إنها أغنية « وقف يا أسمر »لفيروز ، التى يتدفق فيها صوتها فتتدفق شحنة من المشاعر المكتظة بالألم والمرارة والحزن ، يعبر عنها البطل من خلال سرده لقصة الحب القديمة . لقد كان يحب فتاة نذرتها أمها له منذ أن كانت طفلة ، ثم سافر للدراسة فى الخارج ، فكانا يتبادلان خطابات الحب ، وفجأة انقطعت عن الكتابة إليه ، وعندما عاد إلى الوطن لم يجدها فى استقباله بالمطار مع أمه ، فمنى بخيبة أمل شديدة . ثم ازدادت مشاعره ألماً عندما عرف أن والدها سيزوّجها من تاجر كويتى كبير السنّ طمعاً فى ماله ، وأنه منعها من الاتصال به . وبدلاً من أن يقدّر هذا البطل الأسباب الاجتماعية وراء هذا الامتناع ، راح يعبّر عن نقمته الشديدة على المرأة التى دمّرته بصمتها وخيانة حبه لها ، وخضوعها لأبيها ، وعدم احتجاجها ؛ بل إنه ينتهى فى آخر القصة إلى هذا السؤال :

« لماذا لم تهيمى على وجهك كالمجنونة كما همت أنا ؟ لماذا لم تصلّ على الشاطىء كما صليت أنا ؟ »[٤] .

وتحمل الصيغة القصصية السابقة لغناء الذكريات ملامح ميلودرامية يتصل بعضها ببعض على نحو يجعل من الصعب على أى باحث أن يتوقع منها استجابة مقنعة للطبيعة الفنية فى القصة القصيرة ، فى حين أنه من اليسير قبول تلك الملامح على أنها ذروة الخطاب المباشر بين الماجد وبطل القصة الذى ينزف ذكرياته أمامنا .

وتبدأ ملامح الميلودراما منذ إمعان الماجد مع ردود الفعل التى حددناها فى البعد الأول . . بعد الضياع والفقد والانتهاء ، كما نلاحظ ذلك فى : الدخول إلى الجنون/موت الأم/البكاء المتصل/الصمت البالغ/الصلاة على الشواطىء/. . . إلخ وتمرّ تلك الملامح بالصور التى يجعل الماجد منها معادلاً لبعض لحظات ردود الفعل/الخيانة . ومن قبيل ذلك مثلاً :

« الزقاق يحتضر على فراش الصمت/صوت جريح كان ينساب فى أعماق اللا شىء ( صوت أغنية )/يموت الزقاق تحت صفعات حذائى/مكتبى . . كان كئيباً حزيناً يئن تحت حوافر الغبار/قلمى يبعث من أعماق العدم/كانت الشمس تحرق وجهى . . » . وتنتهى أخيراً باللغة الرومانسية التى تؤدى طاقتها التعبيرية بفعالية واضحة فى اتجاه واحد ، هو جلاء آثار الخيانة فوق صفحة الذات المباشرة ؛ ذات البطل/الماجد الذى حمل فى داخله أبلغ معانى الحب والطهر والوفاء ، فى حين ادخرت له الفتاة أبلغ صور النكوص والخيانة . ولننظر إليه يقول فى هذه العبارات :

**« ولم أجد وأنا فى ذروة فجيعتى أحدا يعزينى ، حتى أنت يارمز الحنين والضياع . استفاق فى أعماقك خضوع المرأة ، ورضخت للواقع . . للتقاليد ، للدمار ، للنصل الذى يفرى أعماق الأبرياء . آه لقد كانت فجيعتى كبيرة ، أكبر من أن يعزينى أحد فيها . وكان أن لويت طرفى عن الناس ، عن الحياة ، عن كل شىء ، وانزويت فى عزلة كئيبة مظلمة ، اجترّ بؤسى ، وأتلذذ بأحزانى . . . »[٥] .**

لقد تعمّدت أن أسوق النص السابق مؤكداً المفردات المعبرة عن ردود الفعل/الخيانة ؛ وذلك لأنى أرى فى لغة الماجد وفى طاقته التعبيرية إمعاناً شديداً فى تصوير البعد الأول لحدث الخيانة . وهو إمعان يفرّط فى إمكانات تماسك الحدث الدرامى ، ليس لأنه يلوب الآثار وردود الفعل فقط بل لأنه يسرف فى جلاء معانى السقوط والضياع والحزن ، ويقيّد الطاقة التعبيرية فى حدودها ؛ الأمر الذى يجعل من لغة القصة إنشاء يعبر تعبيراً عالى النبرة عن الذات المباشرة .

إن ردود فعل الخيانة لا تفسر لنا طبيعة الشكل واللغة فى « غناء الذكريات » ، وإنما تفسر موقف احتجاج الماجد ، ونقمته ، ورغبته فى التشفى من المرأة التى لم تخلص له كإخلاصه لها ؛ فحين تقول له الأم : « كانت إرادة أبيها أقوى من إرادتها » ، يرد عليها بهذا الاحتجاج :

« هراء . . ليس إرادتها ( كذا ) أقل قوة من إرادة أبيها . . يجب أن تتمرد . . أن تثور . . أن تصرخ فى وجه العبودية الأبوية » .

أما التشفى فيعبر عنه حين يقول :

« وتمنيت لو كان لى ذراع هرقل لأوقف به عجلة الزمن ، وأسحق به اليوم الذى ستزفين فيه » .

وأعمق ما صاغته « غناء الذكريات » من معانى موقف الاحتجاج ، لا يأتى إلا فى صورة إشارات خاطفة لا تغوص فى حدث الخيانة ؛ فالبطل يقول بعد أن تلالات ليلة عرسها :

« أموت أنا ليحيا غيرى ؛ أنا الذى عاش ينتظر . . . » .

وهذه إشارة تقرّب ردود الفعل من البعد الثانى الذى يتمثل فيه الإحساس بالتناقض ، وهو يشير أكثر من مرة إلى أن ذهاب المرأة عنه ذهاب لروحه ولحياته ، وكأنه يصعّد تأثير الخيانة لتبدو الفتاة معادلاً للحياة ، برغم أن بعض هذه الإشارات يرد فى ذروة مشاعره

الرومانسية البالغة ؛ كأن يقول : « إذن فلتكن دمائى وآلامى تكفيراً عن خطايا الآباء الذين يبيعون فلذات أكبادهم فى سوق الرقيق » .

وتستمر العقدة الميلودرامية/ الرومانسية فى جميع قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » . ففى قصة « الجحيم » لا يختلف حدث الخيانة عنه فى « غناء الذكريات » ، حيث نجد البطل أمام تداعيات داخلية غزيرة ، تكشف عن درجة تمرّغه بردود الفعل . لقد أحب فتاته ، وأحبته ، ولكنه دخل معها فى لعبة متناقضة ؛ إذ إنه علمها حرية الاختيار مهما تعددت الممكنات أمامها ، انطلاقاً من ثقافته الوجودية . وكان أن تركته واختارت صديقه . وهو الآن يعانى الموت والجراح فى حين تعزف الأفراح والمسرات فى ليلة عرس حبيبته وصديقه .

ثم تتكرر صيغة العقدة السابقة فى قصة « لامرفأ للضائعين » ، سوى أنه هنا ينتقل من استخدام تيار الوعى فى قصة « الجحيم » بوصفه وسيلة لإظهار ضراوة ردود الفعل ، إلى استخدام وسيلة المزاوجة بين الحوار والمنولوج الداخلى المباشر . فالحوار يكون بين البطل وامرأة عاهرة ، ينظر إليها فى سخرية تجردها من أىّ ادعاء بالطهر والبراءة . ويستخرج المنولوج الداخلى بحدة وتوتر يدق فيه بعنف على معانى الزيف والتفاهة والضياع والخيانة التى وجدها من حبيبته « بدور » ؛ فحين كان يصنع لها إكليلاً من خيوط القمر ، ويبنى لها قصراً فى أعماقه من الياقوت الأزرق ــ كما يقول ــ كانت « بدور » تتركه متجهة نحو صديقه « عزيز » الذى عرفها إياه فى أحد الأيام .

وهكذا يتوزع تجسيد ردود الفعل فى هذه القصة ، تارة فى حوار البطل مع امرأة عاهرة تبادله المشاعر المزيفة والحب الكاذب وجهاً لوجه ، وتارة أخرى فى انغماس البطل مع تداعياته الحادة . ويظل الكاتب يتنقل بين الحوار والمنولوج ، فى الوقت الذى كان فيه « بدور وعزيز يلتقان فى حجرة واحدة وعلى سرير واحد » .

وقد استخدم الماجد تقنية المزاوجة السابقة فى قصة « بكاء صامت فى ليل طويل » وفوق الأرضية نفسها التى تتحرك عليها ردود فعل الخيانة . فالبطل يكابر أولاً ، ويتظاهر بأنه قد نسى المرأة التى خانته ، ولكنه لا يلبث أن يدخل فى التعبير عن مشاعر السقوط والانتهاء من خلال الحوار مع صديقه ، بل إنه لا يكف عن الإفضاء بأحكامه واستنتاجاته ، سواء حول المرأة أو حول الحياة والحب والآخرين . فهو يقول مثلاً : « الحياة امرأة غبية ، ولكى نحبها يجب أن نكون أكثر غباء منها » ، « الحب الذى أكتب عنه غير الحب الذى يمارسه الناس فى المجتمع البحرينى » .

« غريبة فتاة هذه البلاد : إما ضعيفة فتستسلم ، وإما غبية فتحرق نفسها »(٦) .

والحق أننا ينبغى ألا نعوّل كثيراً على مثل هذه الأحكام ، وغيرها الكثير مما يصدمنا فى قصص « السيمفونية الحزينة » ؛ وذلك لأنها تأتى تعبيراً عن الانقلاب الروحى والفكرى الذى يمرّ به بطل الماجد فى جميع القصص من جراء الخيانة . وهو انقلاب لا نعلم مدى صدقه ؛ لأنه لا يرتبط سوى بقلق العلاقة مع المرأة . ومصداق ذلك أن الماجد كثيراً ما يجعل الحياة والانطلاق والسعادة ونحوها قرائن لوجود المرأة والحب ؛ فما إن تنتزع المرأة من حياته حتى تنقلب عليه كل القيم ، ويسلم نفسه إلى اللا شىء ، كما يعبر عن ذلك فى قصصه . ولذلك تصبح الأحكام الحادة عشوائية فى قصص الماجد ، تجارى سياق ردود فعل الخيانة ، وكأنها تصدر تعبيراً عن ألم حاد لضربة قاسية ينتهى أثرها بانتهاء القصة . وبتعبير آخر يمكننا القول إن قصص الماجد لا تنبنى درامياً فوق تلك الأفكار والأحكام القاطعة ، وإنما تنبنى فوق شحنة ذاتية عريضة لا تخرج عن إطار ما سميناه بردود فعل الحدث . وتخليق بهذه الشحنة أن تجرف فى تيارها كل ما يتراكب مع اندفاقها من صور .

وقد صرّحت القصص التى عرضنا لها فيما مضى بوجود مشهد الخيانة فى الماضى ، فكانت تقنيتها تقتضى الرجوع إلى ذلك الماضى ــ كما رأينا ــ بوسيلة الاسترجاع والتذكر أو التداعى ( تيار الوعى ) . وقد استمر الماجد يستخدم التقنية نفسها فى بقية القصص تقريباً ، مع بعض التطورات اليسيرة التى لم تأت لصالح الشكل القصصى/ الموضوعى ؛ بل إنها تأتى لتعميق حضور الذات المباشرة ؛ الأمر الذى سيقلل من الإمكانات الفنية لإقامة التعايش بين هذه الذات والقالب القصصى المكتمل .

وربما كانت قصة « لمن يغنى القمر » ( أغسطس ١٩٦٧ ) بداية الماجد مع تقنية الإيحاء بوجود الخيانة ؛ ففى هذه القصة لا يختفى التصريح بالخيانة اختفاء كلياً ، وإنما يتمثل فى إشارات خاطفة قد لا تدركها القراءة العادية للقصة . ويترادف مع هذا الإيحاء محاولة أخرى تتميز بها هذه القصة عن بقية قصص المجموعة ، ذلك بأن الماجد لم يندفع كعادته فى فتح صمام الشحنة الذاتية إزاء فكرة الخيانة ، وإنما دفع ببطله نحو الدخول فيما يشبه حلم اليقظة . فبعد أن تزوجت حبيبته « سناء » وتركته يتجرع المرارة والسأم ، تراءت له وقد كسرت مخاوفها ، وأقبلت عليه كما يقبل شىء أزلىّ مثل المطر ، ثم يندمج هذا البطل مع حبيبته فى عالم من الخيال المجرد ، ولكن لا يلبث أن تصفعه الجدران ليقول فى خاتمة القصة . .

« فتحت النافذة ، وتاهت نظراتى فى الظلام . كانت السماء حزينة صامتة ، لا نجوم تزغرد فيها ، ولا قمر يغنى »(٧) .

لقد فتح حلم اليقظة بعض الإمكانات لعمل الخيال فى هذه القصة ، خصوصاً فى مشاهدها الختامية فبرغم أن الماجد لا يزال يقيّد تلك الإمكانات بعقدة الخيانة ، وبسيطرة ردود أفعالها فى نفسه ، إلا أنه استدعى بعض عناصر الطبيعة ، كالأرض والمطر والليل والظلام وضياء النجوم والقمر وزرقة السماء ، ووضعها جنباً إلى جنب مع بعض الظلال الصوفية المستمدة من اقتران البطل بالحلاج ، واقتران المرأة برابعة العدوية . وترديدهما لفكرة أن الذين يحبون الله لا يموتون . . كل ذلك يشير إلى أن عنصر الخيال يمثل الطاقة الحيوية التى يدفع انفجارها إلى خلق عالم درامى لا يقل قوة وتأثيراً عن عالم القصة الواقعية . ولم يكن الماجد قد أدرك قيمة هذه الطاقة فى تحقيق إمكانات التعايش بين ذاته وقالبه القصصى ، بل إنه حين استخدم بعض إمكاناتها فى قصة « لمن يغنى القمر » لم يكن يخطط لأبعاد الخيال المترادف مع حلم اليقظة ، وإنما كان يجعل من هذا الحلم وسيلة من وسائل انتزاع ردود فعل الخيانة ، ومما يدل على ذلك خاتمة القصة التى أشرنا إليها منذ قليل ، والتى أعادت له مرارة آثار الخيانة .

وتختفى فى بقية قصص المجموعة إشارات الإيحاء بوجود فعل الخيانة ، ويكتفى الماجد بولوج عالم ردود الفعل ؛ وهو عالم يتصل بما عرضنا له فى القصص السابقة ، وتتردد فيه الأفكار والأحكام القاطعة

نفسها حول المرأة والحياة والحب ، كأن يقول مثلاً فى قصة « العالم يموت فى المحرق » :

« أود أن أسلب جميع النساء وأذهب بهن بعيداً . . بعيداً ، لأشعل النار فى أجسادهن »[8] .

وفى هذه القصة ، كما فى قصص « صداقة عجيبة » و« أصداء الفجيعة » و« من أحداث يوم تافه » و« ثلاث أغنيات على فم التاريخ » ، تضعف الوسائل الفنية المؤسسة لأرضية التعايش بين الذاتى والقصصى/الموضوعى ؛ خصوصاً مع فكرة اختفاء تصوير الحدث/ الخيانة ، والاكتفاء بعرض الصور والأحكام التى تجسم النهاية لوجود البطل .

وربما كان المكسب الأساسى الذى أتى به اختفاء التصريح ، أو الإيحاء بحدث الخيانة فى تلك القصص ، هو أن الأحكام والأفكار لم تعد تنصب حول المرأة وحدها . إنها تنصب حول الوجود بأكمله . وإذا كانت قصة « العالم يموت فى المحرق » نسخة أخرى من قصة « لا مرفأ للضائعين » ، وقصة « أصداء الفجيعة » نسخة مكررة أيضا من « الجحيم » و« بكاء صامت فى ليل طويل » ، فإن بقية القصص تضمحل فيها إمكانات الصيغة القصصية إلى حدّ ينبىء بأن تجربة الماجد فى هذه المجموعة تنتهى إلى احتمالات تهدّد موهبته القصصية ، وتدفع بها نحو التمحّل .

إن ما يمكن إجماله حول « مقاطع من سيمفونية حزينة » هو أن وجود عقدة رومانسية/ميلودرامية متكررة فى جميع القصص التى ضمتها قد منح بعض إمكانات خلق العالم القصصى/الدرامى ، برغم الملامح المباشرة التى تخلّلها شخصية الماجد مع حركة بطل القصص . وبرغم ما بعثته تلك العقدة ( ردود فعل خيانة المرأة ) من تكرار مستمر للصور والأحكام والمشاعر ، إلا أنه بالإمكان تحديد بعض إنجازات تلك العقدة . نجدها مثلاً فى قصة « بكاء صامت فى ليل طويل » ، التى استوعب الماجد من خلالها خطوط الأبعاد الثلاثة لردود فعل حدث الخيانة ، بحيث أصبحت هذه الخيانة تعنى النهاية ، كما تعنى العبث والتناقض ، وتعنى ــ أخيراً ــ انقطاع الصلة بالحرية والحياة والعدالة .

ولعل التنقيب المستمر فى ردود الفعل هو الذى أنجز للماجد استخدامه الفنى المتميز للمزاوجة بين الحوار والمنولوج الداخلى ، وتوظيفه للعنصر الحيوى فى حلم اليقظة ، وهو الخيال . كما أن ذلك التنقيب دفع بالماجد إلى أن يوظف قراءاته المتعددة ، وثقافته الوجودية والروحية . فهو فى قصة « الجحيم » يوظف المفهوم الوجودى للحرية ، ويبنى منه مفارقة مؤلمة تؤجج إحساسه الداخلى الذى يمور بتأثير الخيانة . وهو كذلك يدعم حواراته الذهنية والتعبيرية ببعض الصور الشائعة فى أدب العبث ، كأن يشير إلى معانى السعادة والحب والحياة ، تارة وفق مفهوم الحدس الوجودى ، وأخرى تحت تأثير مباشر لما قرأه فى الأعمال الروائية لألبير كامو وسارتر .

إن من الضرورى ألا نعوّل فى تحديد الإمكانات الفنية التى بعثتها استجابة الماجد للثقافة الفكرية على ترديد كلمات جاهزة ، كالعبث والتفاهة والسأم واللا جدوى والعدم ، ونحو ذلك مما ينتشر فى قصص المجموعة ، وربما كان من الأفضل أن نعوّل على « ذلك التجاوب الداخلى الذى يتردد فى أعماق البطل حين يعيش خيبته مع المرأة . . ذلك أنه يقوم دوماً بمقارنة هذه الخيبة مع واقع المثل والقيم التى تتمثل له فى العالم المحيط ، ومن ثم يقترب بطل الماجد من الشعور بالعبث عن طريق هذه المقارنة ، أو الربط بين حالته مع المرأة وبين العالم الذى يتجاوز هذه الحالة . وهذا ما يجره إلى الشعور بالتناقض واللا جدوى »[9] .

### الدرامىّ فى التطهر والتراجع :

حين يكتب محمد الماجد قصص مجموعته الثانية فى الحقبة الممتدة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٧ ينقلنا إلى عالم قصصى مغاير إلى حد كبير للعالم القصصى الذى جال فيه بطل « مقاطع من سيمفونية حزينة » . ففى حين كان هذا البطل لا يخرج لنا إلا مجلّلا بضراوة ردود فعل الخيانة التى ترتكبها المرأة ، يكون فى مجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » أمام المرأة نفسها ولكن بمشاعر مختلفة ، وأفكار مقاومة ، راغبة فى البحث ، والمراجعة ، بل إنه يتلبد بمواقف هادئة أمام تلك المرأة ، ويفسح لها فرص الإفضاء أكثر مما كان يفعل مع امرأة السيمفونية الحزينة ، يحاورها فوق أرض واحدة من الحيرة والأحزان والضياع والرغبة العارمة فى البحث عن طريق جديد يخرج به/بها من « مدن الجفاف » ؛ « مدن التسلية » ؛ « مدن الحرائق » ؛ « مدن التشويه » ، التى يشير إليها فى قصص هذه المجموعة .

لم تكن لدى الماجد نوايا طيبة إزاء امرأة السيمفونية الحزينة ؛ فقد كان يواجهها ويواجه خيانتها بشكل يومى فيما يتلقاه من الآثار النفسية والروحية المأزومة ، ولذا كان يدأب على إسكاتها ، وإخفاء مواقفها ، وربطها بالماضى الذى لا يتحرك الآن . . فى التوّ واللحظة ، بمقدار ما يحركه هو ويغذى مشاعره الحادة نحوها . وبهذه المثابة خلق الماجد سياقاً درامياً غير مكتمل العناصر كما رأينا . والدلالة على عدم اكتماله أن البطل لا يُرى إلا عند نقطة واحدة هى التعبير عن ردود فعل الخيانة ، دون أن يجاوزها إلى مقاومة هذا الفعل ، أو إلى تصويره على الأقل .

وفى قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » تبدأ بعض إمكانات التخلص من السياق الدرامى السابق فى الظهور ، دون أن يعنى ذلك التوجه نحو خلق سياق جديد مكتمل ، مشبع بعناصره ومقوّماته الدرامية ، التى ستحقق ظفراً نهائياً بنضج الشكل القصصى ، بل إن ما تعنيه الإمكانات الجديدة فى هذه المجموعة ينحصر فى تغيير بعض التفصيلات الخاصة بصورة العالم الدرامى ، وتحريك بعض مواقف البطل والمرأة على السواء بما يتلاءم مع مقتضيات المفهوم الدرامى للاحتمال ( الأرسطى ) .

ويتركب الاحتمال الذى نعنيه هنا من إطار الحدث الدرامى العام لتجربة محمد الماجد الذاتية/القصصية ؛ لأنه يمثل موقفاً منقلباً عن موقف الخيانة السابق ، ألا وهو « التطهر » ، الذى تتشبع به امرأة « الرحيل إلى مدن الفرح » ، أو تتلفع برموزه الموحية إلى حدّ يدفعنا إلى القول بأنه ــ أى التطهر ــ سيشكل العنصر الجوهرىّ الذى يحدد طبيعة التعايش بين الذاتى/الروحى والقصصى/الموضوعى ، كما يحدد الإمكانات الفنية المواكبة له أو المترتبة عليه .

ولانزعم أن فعل التطهر يشمل جميع قصص « الرحيل . . . » على

وجه الإطلاق ؛ فهناك ما يقرب من خمس قصص تغترب عن أجواء حدث التطهر ، فضلاً عن أنها تتسم بضعفها الفنى الشديد عند مقارنتها ببقية القصص ، وهى : « مواويل لعيون الأطفال » ، « والزيارة » ، و« مسافات الزمن الضائع » ، و« أغنية » ، و« قَسّ ابن ساعدة يتسامر مع متشرّد » . وهناك قصة واحدة وثيقة الصلة بقصص المجموعة الأولى ، هى قصة « رسالة بلا معنى » ، حيث يجتمع البطل مع عاهرة تذكره بأحزانه ، وتثير لديه مرارة الخيانة بالأسلوب نفسه الذى يتجرعه بطل قصص السيمفونية الحزينة . أما بقية قصص الرحيل ــ وعددها ١٧ قصة ــ فتنصب على فعل التطهر ، حيث تشكل صورها وأفكارها من مواقف يقتضيها حدث / احتمال تطهر المرأة .

ويمكن أن نشير إلى ملاحظات ذات أهمية خاصة فى نمّو الحدث الدرامى العام لتجربة محمد الماجد القصصية ، فالمرأة مع فعل الخيانة فى مجموعة السيمفونية الحزينة صغيرة السن ، وربما كانت لا تجاوز العشرين من عمرها . إنها لم تتزوج بعد ، وإنما هى أمام زواج قهرى يفرض عليها من الأسرة الأبوية . وقد مرّ بطل السيمفونية الحزينة بعاهرات كثيرات كان يلوذ بهن لنسيان مرارة الخيانة ، أو كان الماجد يصطنع لقاء البطل بهن ليعمق من إحساسه بالزيف من ناحية ، وليضفى على مشاعره حدة مضاعفة من ناحية أخرى ، وبخاصة حين تمثل أمامه صورة العاهرة من الواقع نفسه الذى يحيطه بالزيف ، فى حين يكبله واقع الخيانة بقيود صلبة وقاسية .

والمرأة فى السيمفونية الحزينة لم تلتق بأطفال ، ولم يتكشف لها أدنى حدّ ممكن من الخبرة بالحياة لدرجة أنها تتعلم أفكاراً جديدة من بطل القصص . وهى ــ كما أشرنا فيما مضى ــ قليلة المشاركة فى الحديث ، فنادراً ما تتكلم ، أو تظهر فى مواجهةمع أحد ، فى حين تختلف المرأة فى « الرحيل إلى مدن الفرح » . إنها متزوجة ، وذات علاقة بأطفال ، ومشاركة فى حفلات الرقص ، ومغامرة مع البطل فى ارتياد طرق البحث ، أو دخوله فى مواقف وأماكن عامة . وأهم من ذلك كله أن هذه المرأة تُقبل على بطل قصص الرحيل ، وتبدو على الدوام مجتمعة به ، وفى حالة من حالات اللقاء ، فى حين يكون ذلك البطل عازماً على الرحيل ، أو حائراً يجوس مواقف متراجعة ، وباحثة ، ومبطنة بمشاعر مقتضبة إلى حدّ الإقفار ، حتى إنها لا تفصح عن شىء ذى قيمة فى تحديد علاقته الجديدة بالمرأة .

وفى أجواء هذه العلاقات الدرامية تتشكل عقدتان رئيسيتان فى قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » ؛ تقوم الأولى على أساس إقبال المرأة فى مقابل إدبار البطل وتراجعه ؛ أى مقاومة الأولى للرحيل ومعاناة الثانى لآلام الرحلة ؛ وتقوم الثانية على أساس دخول البطل فى الرحلة ، أو البحث أو الانتظار أو التطواف . وسواء أوضح لنا هذا البطل غايته أو لم يوضحها فإنه يكون كمن يبحث عن المرأة التى تتراءى له رمزاً لمن سيعيد إليه الفرح .

ويستمر ضمير المتكلم فى كلتا العقدتين ، فى حين يتجه الماجد إلى تحديد المواقف ، واختزال المشاعر ، وترتيب انثيالها بتحكم واضح ، نرى ملامحه جلية فى اعتماد قصص المجموعة على مقاطع قصيرة ، تترابط بصورة مباشرة أحيانا ، وبصورة غير مباشرة فى أحيان كثيرة .

ومن القصص التى تتمثل فيها العقدة الأولى : « الطريق » ، و« جريمة فى حىّ مجهول » ، و« شجرة الورد » ، و« الخيول والأرجوحة » ، و« احتياطات أمن ضد تسلل الحب إلى مدن الجفاف » ، و« عطيل مع سيد البحار » ، و« ضياع فى مدينة أحبها » ، و« عزيزتى ما تاشى » ، و« مسيرة عاشق فى حوارى الغجر » . وسنحاول الدفع بملاحظات حول هذه القصص ، تحدد حجم الإحساس الدرامى الذى يصب مع الشعور ببراءة المرأة وتطهرها من الخيانة .

يبدأ المقطع الأول فى قصة « الطريق » بحفل زفاف ، فى حين يكون البطل أمام امرأتين : واحدة تعترف بالرابطة الحميمية التى تربطها به ، والثانية تناديه بحنين أنثى مزيفة باللازورد وبريق الملابس . غير أنه ــ فى مقابل ذلك ــ يشعر باللا معنى لوجوده ويخرج . ثم نجده فى المقطع الثانى فى طريق طويل موحش ، يشعر بالألم ، ويغازله طيف امرأة غير محددة الملامح ، وتنتابه رغبة فى العودة ، ولكنه يقاومها.وفى المقطع الأخير يعود إلى مكان الحفل فيجد أطفالاً مشوهين فى الطريق ، فى حين تعترى الجميع تغيرات تفزعه ، وتجعله يصرخ ويعود إلى الطريق الطويل .

وتتكرر صورة البطل المنسرب أمام المرأة فى « جريمة فى حىّ مجهول » ؛ فالبطل ينقذ فتاة أرادت أن تنتحر لأنها ليست جميلة ، وزوجها لا يحبها ، ثم رأى كيف يعتدى عليها بوحشية من ثلاثة رجال ، وظل يتفرج عليها بحيرة ، وتردد . وحين تأهب لإخبار الشرطة تراجع عن ذلك ، وفضّل الذهاب إلى السينما .

إن لدى بطل مثل هذه القصص شعوراً ببراءة المرأة ، ولكن الماجد لا يعبر عنه بصورة مباشرة ، وإنما يكثفه فى صور وإيحاءات مقتضبة ، بل إنه ــ كما فى القصتين السابقتين ــ لا يقوى على الاستجابة لإخلاص المرأة وإقبالها عليه ، وكأن لدى هذا البطل شعوراً دفيناً من الشك ، لا يستطيع أن يحدد ملامحه ، أو قل إنه لا يفصح عنه إلا من خلال انسحاباته المتكررة ، وحيرته المستمرة . وفى هذا يكمن جانب دقيق من الإحساس الدرامىّ الذى يعلّق عليه الماجد الشكل القصصى لمجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن عدم تحديد ذلك الشعور الدفين يجعل بطل القصص شخصية تلتف بالغموض والأسرار ، وتكون عرضة للتأويل والتنبؤ بما سيؤول إليه موقفها القادم ، وهذا ما يبطن المشاعر المختزلة لدى البطل بحركة لا يمكن التنبه لها إلا عندما توضع قصص الرحيل ضمن إيقاع الحدث الدرامى العام لتجربة الماجد القصصية .

ويمكن أن نسوق مثالاً لتلك المشاعر المختزلة من قصة « احتياطات أمن ضد تسلسل الحب إلى مدن الجفاف » ؛ فقد بدأت بعبارة يقولها البطل .

« سمعت الحوت يقول للقمر مهدداً : إن أضأت على مدنهم أكلتك » . ثم يسقط الكاتب الدلالة الشعبية لمفردة الحوت ( الاعتقاد بأن خسوف القمر يحدث حين يأكله الحوت ) على مقاطع القصة . يقول فى أحدها :

« قالت له وهى تعانقه : أحبك ، حتى أننى أشعر بأن صدرى

يتفتت فرحاً حين يلتصق بصدرك . . هو لم يقل شيئاً لأنه كان ابنا باراً للحوت ؛ لذلك وجدوا جثتها فى الصباح طافية على مياه البحر الرمادى »(١٠) .

ويمكن ملاحظة أن الماجد لم يفصح عن سبب تحوّل المرأة المقبلة عليه بحبها إلى جثة سوى أنه ربط هذا التحول بعبارة « لأنه كان ابنا باراً للحوت » ، تماماً كما ربط صمته أمام حبها بالعبارة نفسها . ولذا فهى تبدو لنا عبارة مضلّلة ؛ لأنها سبب لوجود الجثة ، كما أنها سبب لوجود « أشرار يرتدون وجوهاً بلا ملامح » . ولكن ما إن نضع العبارة السابقة وسط الأجواء الدرامية العامة التى يخوضها الماجد فى مجمل تجربته القصصية/الذاتية حتى نكتشف أن الحوت معادل فنى لشكوك البطل الذى لم يصدق الحب فى إقبال المرأة وعناقها .

وهناك إحساس دراميّ آخر لا يقلّ دقة وخطورة عن الشك الدفين الذى عبرت عنه حيرة البطل ، وتراجعاته ، وانسحابه السريع أمام تطهّر المرأة . . هذا الإحساس هو الشعور بالذنب . وهو شعور مقتضب ، ومعبر عنه بإيحاء شديد كسابقه . بل إنه يمور فى داخل البطل ، امتداداً مع مشاعر الحيرة والشكوك الدفينة ، لأنه ـ من الوجهة الدرامية ـ يمثل عاملاً من عوامل الارتداد ، والمراجعة . فالحيرة لا تنبعث فى النفس البشرية إلا حين تتوافر لها دوافع تتجاوب بين التقدم والارتداد . وهذا ما ينطبق على المساحة الشعورية لدى بطل قصص الرحيل ؛ فهى مساحة تصطخب بمشاعر الشك والذنب أمام براءة المرأة وتطهرها .

نجد فى قصة « سيرة عاشق فى حوارى الغجر » فقرة ذات دلالة مهمة يقول فيها : « أغلقت باب الحجرة على نفسى ورحت أبكى ، وتذكرت أننى لم أبك منذ زمن بعيد . . منذ الزمن الذى أضرب فيه الرجال والنساء عن إنجاب فتيات صالحات للحب »(١١) .

والدلالة التى نعنيها فى هذه الفقرة تتصل بزمن البكاء ؛ فالبكاء الذى يتذكره من الزمن البعيد هو بكاؤه فى قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » ـ يتذكره الآن بوجه خاص لأنه يترادف مع مشاعر الحيرة والتراجع . أما البكاء الذى انخرط فيه بطل هذه القصة ، فهو بكاء الشعور بالذنب ؛ فقد شاهده جده يبكى بكاء حاراً ، وشاهد أرض الحجرة وقد امتلأت بدموع تحوّلت إلى حبات ثلج صغيرة . وحين تحقق نصيحة الجد فى استعادة من يحبها يخرج ويبكى مع أغنية حزينة تذكره بوداعها ، ثم يكتشف أن دموعه صارت جبالاً من الثلج .

ولعل مما يدلّ على جوهرية الشعور السابق بالذنب فى قصص الرحيل أن الماجد يفسر به العنصر المشترك بين عطيل وابن ماجد فى قصة « عطيل مع سيد البحار ابن ماجد » ؛ فحين نقرأ هذه القصة لا نجد مبرراً يسوّغ اجتماع هاتين الشخصيتين فى خيال الماجد ، ولكننا نجد عنصراً مشتركاً ينتزعه من شخصية « عطيل » الذى تشكلت مأساته من شعوره الدرامى العنيف بالغيرة أولا ، ثم بالذنب ثانيا حين اكتشف خدعة المنديل المزيف . أما ابن ماجدفيحصد من نفس الحرث ؛ إنه يبكى جلنار التى تركها وراح فى ترحاله الطويل بعيداً عنها .

ويمكن لنا أن نجد صورة للتجاذب بين الحيرة والذنب فى قصة « ضياع فى مدينة أحبها » ؛ ففى هذه القصة يستعيد الماجد تقنيته الأثيرة التى طالما استهلكها فى قصص السيمفونية الحزينة ، حين كان يدفع بطله المنهار من الخيانة أمام امرأة أخرى تحرك جراحه وتدميها . هكذا هو فى هذه القصة ، ولكنه يضيف إليها جوانب تقتضيها المنطقة الدرامية الجديدة التى دخل فيها مع قصص الرحيل ؛ فالمرأة التى يجتمع بها تحرك فى داخله المرارة القديمة ، ولكنها تحتفظ لنفسها بموقف إنسانى محترم ، وتواجهه بحوار يقلب لديه شعور الاستياء والعبث إلى شعور يكتنز بالذنب ، لأنها تكشف له عن مأساتها فى زوج سافر عنها وتزوج بأخرى ، ثم ما كان منها إلا أن راحت تبعثر ضياعها فى المدينة وحينئذ ينخرط بطل القصة فى هذا الشعور :

« وشعر بأنه يركض فى حقول لا يحدّها بصر ، بحثاً عن كلمة يغلق بها نوافذ الجراح فى قلب هذه المرأة »(١٢) .

إن الشعور بالذنب فى قصص الرحيل شعور دقيق للغاية ؛ لأن الماجد لا يصرّح به من خلال استخدام كلمة « الذنب » استخداماً مباشرا ، كما يفعل مع الكثير من مفردات الضياع والحيرة والزيف . . . إلخ .

ولكننا برغم ذلك نعتقد أن هذا الشعور يتمثل بشكل أساسى وراء المفردات والصور والمواقف الكثيرة ، المتكرر منها وغير المتكرّر ؛ بل إننا نعتقد بفاعلية هذا الشعور فى تشكيل المساحة الدرامية الجديدة ، حتى فى المواقف التى تتشابه مع مواقف كان الماجد يصوغها فى قصص السيمفونية الحزينة . لقد كانت العاهرات يدفعن بطل هذه القصص لإفراغ الشحنة الذاتية ؛ فى حين نجدها فى قصة « ضياع فى مدينة أحبها » عكس ذلك . ولذا تضاءلت مأساة البطل أمام مأساة عاهرة هذه القصة ، ودفعته ـ من ثم ـ إلى أن يتجرع إحساسه العنيف بالذنب .

لقد أفسحت المشاعر الدرامية الدقيقة المجال لابتعاد الذات المباشرة قليلاً ، أو أنها عملت على تأجيل الإفضاء بما تختزنه ذات الماجد ، لأنها دفعته لاصطناع الأطر الدرامية التى تقع ـ ضمن اعتبارات العقدة/التطهر ـ خارج الذات المباشرةبرغم التصاقها شعورياً بهذه الذات . وقد حرّر هذا الأسلوب لغة الماجد من الإنشاء العالى النبرة ، الذى كانت عليه لغته فى قصص السيمفونية الحزينة ، واقترب كثيراً بهذا الأسلوب من قصص أمين صالح فى صوره ، ومواقفه ، ومعجمه ، ورموزه الشعرية ( الوردة ، الأطفال ، المرأة ، الخيول ، الحديقة ، الجثة ، الحفل الراقص ، إلخ . . ) ، وبخاصة فى قصتى « شجرة الورد » و « الخيول والأرجوحة » .

وبرغم تقدم اللغة والصور ، فإن القالب القصصى لم يكتمل بعد فى إطار العقدة الأولى . ذلك بأن مواجهة تطهر المرأة لا يزال يصدر عن استجابة ذاتية خالصة ، أساسها ـ كما رأينا ـ الشك الدفين ، والذنب والتراجع . وهذه المشاعر التى كشفنا أبعادها فيما سبق ليست لها أرضية تحليلية فوق وسط اجتماعى موضوعى ، إن أجواءها مقصورة على شخصية الماجد ، ومحدودة بتجربته الذاتية المباشرة . ولا تستطيع اللغة أو الصور ـ مهما بلغت من التقدم ـ أن تحرر تلك الأجواء من الذاتية ؛ لأن الوحدة الدرامية فى قصص الرحيل إلى مدن الفرح قائمة من خلال تعايش بين التطهر وانعكاساته الذاتية المباشرة على البطل/الماجد .

وتنطبق هذه الطبيعة الفنية أيضا على قصص العقدة الثانية ( البحث والتطواف والارتحال .. إلخ ) . بيد أن هذه القصص تصطحب معها إمكانات فنية جديدة بالقياس إلى تجربة محمد الماجد ؛ وهى إمكانات ربما يستمدها من إعجابه بأمين صالح فى تجسيم الرموز والصور ، وتكثيف اللغة ، وإشباعها بالحساسية الشعرية كما قلنا . ولكنها ـ أيا كانت مصادرها ـ لا تغترب عن تجربة الماجد القصصية ، إنها تطور طبيعى لكثير من الصور الخاطفة التى تشبع الماجد من الارتواء بها فى قصص السيمفونية الحزينة إلى حد جعلها تتحول هناك إلى صفحات طويلة من التدفق الملىء بالتكرار والتوتر ـ كما لاحظنا فيما مضى .

ومن أبرز الإمكانات الفنية الجديدة فى قصص العقدة الثانية أن المرأة تتحول إلى رمز تتعدد إيحاءاته ، ولكنه غالبا ما يكشف عن بعد أساسى ، هو أن هذه المرأة رمز لبوصلة الطريق الذى يخوض البطل غماره . ففى قصة « التحديق فى وجه القمر » لا يدرك البطل سرّ عدم اكتمال القمر ، ويبدأ فى البحث . وحين يلتقى بالمرأة تقول له عيناها « بأن القمر سيظهر » ، ثم تعلمه لغة العيون التى يحدق بها فى وجه القمر ، وتقول له : « سيكتمل القمر يوم أن تنسى ذكريات الحريق . . »[١٣] وهكذا يستمر فى نهاية القصة محدقاً فى القمر .

وفى قصة « السقوط » يودع البطل امرأته وأطفاله ، ويخلّف لهم أحاسيس رومانسية تستشرف الموت ، ثم يبدأ الرحلة والتطواف فيحدق فى البحر ، ويقرأ فيه سطوراً تقول المرأة فيها :

« ستكون الوردة من نصيبك ».

ويستمر فى تطوافه فيمر بخليط من المواقف الصعبة ، ويتغلب عليها لأنه يستذكر الوردة رمزاً للمرأة التى تأتى فى هذه القصة وعداً بالمستقبل ، ونبوءة بنهاية الطريق .

لقد خفت حدة الأحاسيس الدرامية فى قصص هذه العقدة ، واستبدلت بالتجاذب بين الحيرة والذنب الدلالة البعيدة التى تغور فيها ظلال المرأة . ولا نغالى إذا قلنا إن المرأة هى مدن الفرح فى قصة « الرحيل إلى مدن الفرح » ، وهى الجثة فى قصة « السيف والجثة » ، بل إن جميع الرموز المؤنثة فى هاتين القصتين توحى بظلال المرأة الواعدة والعاهرة على السواء ، ففى القصة الأولى يبحث البطل عن مدن الفرح ، ويسافر إليها بلا حقائب ، متوسدا الأرصفة ، ولكنه يخطئ الطريق ، ويصل إلى محطة غريبة يركب فيهاعربة واقفة ، وفجأة تنطلق به فى سرعة قاتلة ، ولكنه يتمكن من النجاة والعودة لانتظار القطار القادم إلى مدينة الفرح .

وليس مبالغة أن نرى فى القاطرة المنطلقة رمزاً للعاهرة خصوصا إذا وضعنا فى حسباننا أن الماجد لا يغادر تقنيته الرومانسية المستمرة فى تجربته القصصية بأسرها ؛ وهى الزج بالعاهرات أمام البطل ليتحسس من خلالهن موقفه الميلودرامى الذى صنعته ظروف لا يد له فيها. إن القاطرة/ العاهرة فى القصة السابقة هى الصوت المدوّى للخيانة ، الذى لا يزال يجلجل فى أعماق البطل . أما الرحلة والانتظار فهما صدى استشعاره وجود المرأة/الوعد كما عبرت عن ذلك عذراء لوحت له فى نهاية القصة بعد عودته سالماً من القاطرة :

« ستسكن بين عينيها . . لقد رأيت ذلك فى الحلم »[١٤] .

وتسيطر بعض الأجواء الميلودرامية/ السيريالية المفزعة فى قصة « السيف والجثة » ومصدر ذلك أن هذه القصة تنفرد بين قصص الرحيل . . . . بتصاعد أبخرة رمز المرأة من ثلاثة عناصر تثير الفزع فى نفس البطل الذى يخوض طريق البحث . وهذه العناصر هى : الصحراء ، والعريشة المتوحدة فى الصحراء ، والجثة بلا رأس ، التى لا يحدد هويتها ( رجل أو امرأة ) .

ولا نشك فى أن هذه العناصر تمثل المكونات المكثفة لوجود المرأة فى ذات الكاتب . ذلك بأن معادل الإحساس بالضياع بسبب المرأة يمثله توغل الصحراء فى المجهول ، ومعادل حاجته الى الاندماج والدفء يمثله توحد العريشة فى الصحراء ، وإشاعتها معنى الحماية فى قلب الضياع المترامى . أما معادل مخاوفه من المستقبل فتمثله الجثة ، المقطوعة الرأس ، التى لا يذكر الكاتب أية ملامح تحددها .

ولم يلهب الماجد تلك العناصر بمزيد من الخيال ؛ ولو فعل ذلك لكانت القصة قد بلغت مستوى إبداعيا مهما على صعيد التجربة القصصية فى البحرين . إن العنصر الوحيد الذى عنى به الكاتب هو الجثة ؛ فقد أثارت لديه أسئلة ومخاوف شتى . وأبلغ هذه الأسئلة يتمثل فى قوله : « من هو الإنسان الذى قطع رأس الجثة ؟ » .

وأعمق تلك المخاوف ماثل فى إحساس البطل بأن الجثة تتحرك نحو الرأس المقطوع ، فى حين يتوسطهما السيف الذى أعد للاقتصاص من القاتل . كما أنه ماثل فى استسلامه للشعور بعدم إمكان تغير العالم ، ما دامت الجثة لا تتمكن من الوصول إلى الرأس .

وقد يكون من الطبيعى أن يواجه الماجد براءة المرأة وتطهرها بالشكوك تارة ، وبمشاعر الذنب تارة ، وبالتراجع والحيرة تارة أخرى . ذلك بأنه خرج توّا من تجربة الخيانة فى قصص السيمفونية الحزينة ، ولا تزال آثار هذه التجربة تلاحق نفسه القلقة ، وتثير عذابه الروحى . ومن هنا فنحن لا نعيب على قصص الرحيل امتدادها مع سوء النوايا فى المرأة وسيرة العذاب ، ولكنا نعم كثيرا منها بصفات الفقر والاقتضاب ، وتحديد المشاعر فى عبارات خاطفة ، أو تأخيرها فى أسئلة كبيرة ، وأجوبة خارجة عن التوقع العادى ، ونحو ذلك مما لا يتناسب مع أجواء التجاذب الدرامى الكامن فى العلاقة المتصلة بين التطهر/ الذنب/ التراجع . وهذا ما يعزز شكوكنا فى إمكانات التعايش بين الذاتى والقصصى .

الدرامىّ فى الخيانة والبحث عن البراءة والانتحار :

حين نطالع قصص الرقص على أجفان الظلام يداهمنا إحساس قوى بأن التطهر الذى صحبته امرأة « الرحيل إلى مدن الفرح » لم يكن سوى حالة وهلية سرعان ما انطفأت أضواؤها المتفائلة ، وعادت بالذات المباشرة عند الماجد إلى الفعل الدرامى الذى يمثل حدث التجربة القصصية العام ، وهو فعل الخيانة .

وعودة الماجد إلى الانغماس التام فى حدث الخيانة فى مجموعته القصصية الثالثة هو تمثيل خطير لكثير من الملاحظات والدلالات على مستقبل تجربته القصصية من جهة ، ومستقبل الذات المباشرة من جهة أخرى . فإذا كانت الطبيعة الفنية للقصة ستتراجع ، وتنحل منها بعض الإمكانات المميزة التى حققتها « مقاطع من سيمفونية حزينة » ، و« الرحيل إلى مدن الفرح » ، فإن الذات المباشرة لشخصية الماجد

ستعلن فى هذه القصص بلغة واضحة مقولة أساسية تخللت جميع قصص « الرقص على أجفان الظلام » دون استثناء . ويمكن أن نسوق هذه المقولة فى الجملة التالية :

« أنا الذى أحمل « كذا » كل تواريخ البراءة والصدق . واجهت سلسلة متصلة من الخيانة والغدر ، وليس أمامى إلا الحزن أو الحلم أو الانتحار » .

وينبغى تأكيد أننا نستمد هذه المقولة مما أفضت به المجموعة التالية من ملامح وإشارات ذات علاقة وثيقة بتركيب المواقف القصصية ، وطبيعة الصور ، وإمكانات اللغة المنتزعة من أجواء عودة الخيانة ، مبتعدين عن أى شكل من أشكال الإسقاط التى لا تمت بصلة لمنهجنا فى دراسة مسارات التعايش بين الذاتى والقصصى فى تجربة محمد الماجد . وما نعنيه هنا أن جميع استنتاجاتنا وملاحظاتنا التى نتوصل إليها فى الجزء الأخير من الحدث العام لقصص الماجد تستبعد اللجوء إلى أية تفصيلات نعرفها مسبقاً عن الحياة الشخصية لمحمد الماجد . ذلك بأن وسيلتنا النقدية واضحة الاتجاه منذ البداية ؛ فهى لم تتخلّ تماماً عن الارتكاز على النص ، ولم تجعل للسيرة الذاتية للماجد أى سلطان على الأحكام والملاحظات ؛ لأنها تتوسل أساساً باكتشاف العناصر الجوهرية المكوّنة لطبيعة الشكل القصصى .

إن عودة الخيانة فى قصص « الرقص على أجفان الظلام » هو العنصر الجوهرى الذى يشكل خصائصها وملامحها الفنية . وأول ما يمكن أن نتوقعه هو أن تقود هذه العودة إلى إنشاء قصص تجرى على منوال قصص السيمفونية الحزينة التى انبنت تقنياتها على فكرة ردود الفعل النفسية والروحية لحدث الخيانة . ولكن ما تكشفه قصص المجموعة الثالثة برغم ذلك التوقع الممكن يطرح أمامنا محاولة جادة فى التغلب على ما يمكن أن تبنيه ردود فعل الخيانة من استطرادات إنشائية . وربما كان القول بوجود المحاولة أو الرغبة فى التجاوز غير كاف فى تحديد طبيعة قصص « الرقص على أجفان الظلام » ؛ إذ إن ما يحدد هذه الطبيعة لا يتصل فقط بالعنصر الجوهرى/الدرامى الذى ستنطلق منه جميع ملاحظاتنا ، وإنما يتصل إيضاً بوشائج الصلة التى تربط حدث هذه القصص بحدث قصص السيمفونية الحزينة ، وحدث قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن حدث الخيانة مع امرأة قصص « الرقص » هو امتداد لحدث خيانة امرأة « السيمفونية الحزينة » كما أنه هو نفسه الحدث الذى ظلت امرأة « الرحيل » تسعى للتطهر منه .

إن هذه العلاقة ترسم تحديا مهما لا نشك فى أنه سيجرى بعض الآثار المدمرة للشكل القصصى فى « الرقص على أجفان الظلام » . ذلك بأن صيغة هذه القصص ستظل مشدودة إلى تقنية ردود فعل الحدث ، فى الوقت الذى ستدفع فيه بصيغة البحث عن كيفية مقاومة البطل للخيانة ، والتنقيب فى متاهات الطرق التى يختارها : الحزن أم الانكفاء مع الطهارة والبراءة ، أم مواجهة الزمن ، أم البكاء ، أم الانتظار ، أم الانتحار ؟ وفى تقديرنا أن مثل هذه العملية لن تجاوز ما أنجزه الماجد فى المجموعتين الأولى والثانية ؛ لأنه سيعود إلى اجترار تقنياته ومواقفه وصوره ، وسيسلم انفعالاته لأشكال ردود الفعل فى مجموعة السيمفونية الحزينة ، ولأشكال الإحساس الدرامى المقتضبة ، التى حددتها المقاطع القصيرة فى مجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » .

وأبلغ مظاهر التحدى التى بعثتها العودة إلى خيانة المرأة بوصفها العنصر المؤسس للشكل القصصى هو الفقر الفنى الذى تعرضت له ثلاث وسائل ظل العالم القصصى عند الماجد يرتكز عليها ، وهى :

١ ــ الإحساس الدرامى .
٢ ــ الصور واللغة .
٣ ــ الخيال .

لقد ضاق الشكل القصصى عن أن يستوعب هذه الوسائل بملامح مكتملة ، أو على نحو مقنع على الأقل . ولم تفلح جميع إمكانات الماجد ، وخبرته فى الكتابة القصصية ، فى تحقيق إنجازات واضحة تتعايش فى ظلها ذاته المباشرة مع أهدافه القصصية . فالعلاقة التى ترسم تجاذب قصص « الرقص . . » بين تقنيات « السيمفونية . . . . » وتقنيات « الرحيل . . . » لم تأت فى صالح شىء مثلما جاءت فى صالح الذات المباشرة ؛ وهو الأمر الذى قلل من إمكانات الحضور الفنى المقنع لتلك الوسائل الثلاث .

ومن الضرورى ــ لتوضيح ما نذهب إليه ــ أن نمسك بحبل العنصر الجوهرى المكوِّن لتلك الوسائل ، ومن ثم للشكل القصصى ، وهو عنصر عودة الخيانة ؛ فقد أمكن لهذا العنصر أن يدفع بالماجد إلى تقسيم كليّة العالم القصى قسمين هما :

ــ امرأة الخيانة .
ــ امرأة البراءة .

ولا نريد أن نشغل أنفسنا بالعلاقة التى تربط القسم الأول بمجموعة « السيمفونية الحزينة » ، والقسم الثانى بمجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن هذه العلاقة لا تحدد لنا الكثير مما يتصل بالطبيعة الفنية لقصص المجموعة ، فضلاً عن أننا نستهدف أمراً آخر هو التنقيب عن إمكانات الماجد فى تجسيد ذلك الانقسام .

تتوزع أشكال القصص فى « الرقص على أجفان الظلام » فوق انفعالات متوترة مباشرة ، يفضى بها الماجد أمام امرأة الخيانة ، وانفعالات أخرى حالمة ، يطلقها لامرأة البراءة . وقد يتوقع المرء أن الماجد يعتقد أن المرأتين تشكلان ثنائية متناقضة فى الوجود الاجتماعى للمرأة ، ولكن الواقع خلاف ذلك ؛ لأن القصص لا تنشغل بما هو درامى فى تلك الثنائية ، وإذا هى انشغلت به فإنها لا تلبث أن تغادره دون أن تتمكن من توظيفه . ففى قصة « آخر الأيام » نجد مساحة محدودة لمعالجة تلك الثنائية ؛ لأن الكاتب جمع البطل بامرأة عاهرة « عارية من كل شىء إلا من البراءة كل البراءة » . ولكن سرعان ما تنطفىء هذه الثنائية ؛ لأن خيال الكاتب لا يتوتر من خلالها ، ولا يشكل أحاسيس درامية فوق ما توحى به من انقسام ، وإنما يقصر هذا الخيال ، ويرتد إلى استهلاك ردود فعل الخيانة ؛ فالبطل ينكبّ أمام تلك العاهرة مستذكرا خيانة المرأة ، ومفصحاً عن آلامه الشديدة حتى نهاية القصة .

وهناك فى مجموعة « الرقص على أجفان الظلام » حوالى ( ١٥ ) قصة ترجّع آلام البطل من فعل الخيانة ، دون أن يستشعر هذا البطل وجود أى مظهر للانقسام فى المرأة التى يصمها بالخيانة . وأقصى ما يفعله هو أن يعلن فى لحظات شعوره بالمرارة عن حاجته للبراءة تارة ، أو عن حلمه بها تارة ، أو عن استحالة عثوره عليها تارة أخرى . وهو فى ذلك إنما يعبر عن واحد من آلام الخيانة . ففى قصة

« الدخول فى زمن المرايا المكسورة » يبكى غياب المرأة لأنها هاجرت عنه ، ثم طلبت منه الطلاق . وفى قصة « الرقص على أجفان الظلام » يبحث البطل عن البراءة فى وقت يعتقد فيه أنها محالة . وفى ذلك إغراء بوجود إحساس درامى مغاير ، ولكنه إغراء ظاهرى لا غير ؛ لأن التعبير عن ذلك البحث لا يتم إلا عرضاً . إنه يضيق إلى درجة لا يتسع فيها سوى لإشارات يسيرة تنطفىء دون أن تثير خيالاً ، أو تبعث انفعالاً مغايراً يخرج بالقصة من رتابة وصف ردود الفعل .

إن موضوع قصص المجموعة شديد البساطة ، شأنه شأن الموضوعات الرومانسية ؛ لأنه ينحصر فى قهر الحب والحياة بوسيلة واحدة هى الخيانة . وموضوع بهذه البساطة لا يمكن تعميقه إلا بقوة الخيال . والخيال هو مبعث الإحساس الدرامى ، كما أنه منبع اللغة والصور . ولا نستطيع أن نزعم تحقق هذا الخيال فى قصص « الرقص على أجفان الظلام » بالقدر الذى نزعم فيه وجود الذات المباشرة التى تقدم إلينا أحاسيس الماجد ومشكلات أزمته الروحية . أضف إلى هذا أن الإمكانات الفنية البسيطة للخيال ، التى أوحت بالانقسام والثنائية والبحث عن براءة محالة ــ كل هذه إمكانات غير متصلة ، يعبرها الماجد دون الاجتهاد فى توظيفها .

ولا نظن أننا نغالى فى حكمنا السابق ؛ فمن بين ال ١٥ قصة سنعثر على تسع قصص تنصب فيها سيرة عذاب البطل من خلال قالب واحد يطرد فيها جميعا ، هو أن يجتمع البطل مع امرأة ــ وغالباً ما تكون عاهرة ــ فى حفل أو سهرة ثم لا يلبث أن يفرغ أمامها مرارة الكأس الذى تجرّعه من الخيانة . وهذه القصص هى :

١ ــ بكاء نجم فى أفق بعيد .
٢ ــ زهرة الدموع والماسة المسحورة .
٣ ــ قصر البنفسج .
٤ ــ الخاتم الذهبى والخنجر .
٥ ــ امرأة تتعلم الحب .
٦ ــ ووعدك بالوفاء .
٧ ــ زمن الحلم يمشى على أجفان المستحيل .
٨ ــ لمن يغنى الصمت والموت والحزن والألم .
٩ ــ آخر الأيام .

ولاتختلف صفات البطل فى هذه القصص وأحاسيسه ؛فهى تعزف إيقاعاً رتيباً لا ينتهى منذ قصص السيمفونية الحزينة . ولكن قد تختلف صفات المرأة العاهرة ؛ ففى قصة « زهرة الدموع المسحورة » يكون البطل حزيناً صامتاً مفكراً ، تلفه ذكرى الماسة المسحورة فى بلده ، فى حين تقف المرأة أمامه فى ليلة أسطورية ، لها عينان تشبهان غابة من المرجان ، تحكى له عن زهرة الدموع ، أو أسطورة الحب المقهور . وفى قصة « آخر الأيام » صار البطل « هو والصمت شيئاً واحداً » ، فى حين أن « أحزان التواريخ القديمة نصبت خيامها فى صحراء كيانه »[١٥] . أما ماردنيا فهى « عارية أمامه من كل شىء إلا البراءة » . وفى قصة « ووعدك بالوفاء » كان البطل العاشق ثملا يرى فى الصمت عبادة ، فى حين تقول له المرأة التى تشاركه الليل : « نحن النساء لا نعرف الوفاء »[١٦] . وكذا فى قصة « امرأة تتعلم الحب » ، يكون البطل عاشقاً أرضع العذاب فى صمت .

وفى جميع هذه القصص يطرد إحساس آخر لدى البطل ، يتمثل فى أنه يعشق المحال ، وأن ما يبحث عنه من حب أو براءة أو أصالة وهم أو خرافة ، أو لا شىء . كما يشيع لديه إحساس عام بالخيانة ، نجده فى بقية القصص التى تستشعر العذاب من الخيانة . ويتمثل هذا الاحساس فى ترديده لـ « غدر الزمن » فى « أنا وجرحى والزمن » ، أو الزمن الغادر والأزمنة الغادرة فى « الدخول فى زمن المرايا المكسورة » ، وفى « ثلاث رحلات فى ذاكرة الزمن » ، وفى « أنهار الوجع » ، أو غابة الغدر فى « لمن يغنى الصمت والموت والألم . . » .

وكما تطرد الأحاسيس يطرد المكان فى هذه القصص ؛ فالبطل غالباً ما يخرج فى أماكن عامة ( حدائق أو بساتين أو حفل أو غابة أو معبد ) ، وليس لهذه الأماكن سلطة نفسية على مشاعره . إن السلطة الأساسية تنقض عليه من الزمن ، خصوصا من الزمن الماضى الذى يستذكره ويستدعى حضوره بوسائط عادية أقل تأثيراً وحساسية مما كان يلجأ إليه فى قصص السيمفونية الحزينة . فإذا كان الماضى بما فيه من خيانات متكررة ومتصلة ، يتحول إلى تيار وعى فى هذه القصص ، فإنه فى قصص « الرقص على أجفان الظلام » يتوزع بين السرد والوصف والحوار وتيار الوعى . وربما اشتملت القصة الواحدة على جميع ذلك دون تخطيط واضح ، كما نرى فى هذا الجزء من قصة « زهرة الدموع والماسة المسحورة » :

« والليل رائع فى نوريليا وشعورى يزداد تدفقاً . . حنينا وجنوناً ــ ليتنى أموت وأدفن بين هذه السهوب والمرتفعات الخضراء .

طوفت بعينيها المرجانيتين على صفحة وجهى . . لاحظت أننى أرتعش قليلاً . . شىء ما يسرى فى عروقى . . ولم أكن أدرى . . أمن البرد كنت أرتعش . . أم من ذكرى الماسة المسحورة المخبأة فى كهف الصمت والغموض .

ــ لماذا أنت صامت وحزين ؟
ويل للشجى من الخلى !
ــ أحيانا يكون الحزن هو كل الفرح .

قفزت ابتسامة من شفتيها ، لونت حزنى بفرح طفولى ، ثم قالت كما لو أنها تتذكر شيئاً كانت ستقوله لى من أول لقائنا (كذا) فى الحفل . . .

ــ هل تعرفون الحب فى بلادكم ؟
ــ نعرفه كما تعرفونه أنتم . . غير أن الحب فى بلادنا يموت قبل أوان قطافه .
ــ لا أدرى ماذا تعنى .

هل أخبرها بسر الماسة المسحورة . . تلك التى لا يجرؤ أحد على لمسها أو الاقتراب منها ؟

ــ أنا أيضاً لا أدرى ماذا أعنى .

بنفس الابتسامة التى قفزت من شفتيها ، ولونت بها حزنى بفرح طفولى ، قالت :

ــ هل زرت معبد « زهرة الدموع » ؟
تسلقت الدهشة وجهى »[١٧] .

ولعلنا نلاحظ فى هذا النص المجتزأ ، أو فى غيره أيضاً من نصوص قصص المجموعة ، أن ردود الفعل التى يجسمها الماجد من عودة الخيانة تتواتر فى شكل موجات شعورية لا يملّ الكاتب من استخدامها بعبارات متشابهة ، أو متكررة مع اختلافات يسيرة ، وربما تحوّلت

بعض تلك الموجات إلى صور شعرية دون أن يعنى تحولها إضافة صبغة جديدة من الخيال ، لسبب بسيط هو أن الصور لا تنمو نمواً درامياً كما تنمو الصورة الشعرية عادة ، وإنما تتقطع أنفاسها لتخلّف وراءها مشاعر مباشرة ، متوترة من حدث الخيانة . ومن الأمثلة على ذلك قصة « بكاء نجم فى أفق بعيد » ؛ فقد تحوّل البطل إلى صورة النجم فى مناخات الغربة ، ثم عاد البطل للظهور المباشر بعيداً عن تلك الصورة . وتحوّل الحب المزيف الذى تقدمه المرأة إلى نبيذ مزيف يبعث نشوة مزيفة ، ولكن سرعان ما يقلب الماجد هذه الصورة إلى حدّها المتصل مباشرة بالخيانة ؛ فهو يعيد بناء الصورة السابقة فى صيغة عنوان ينام على صدرها ، يقول فيه :

« تاريخ الانسلاخ من كل ما قاله الإنسان فى لياليه الماضية ، وإن كانت مليئة بالدفء والحنان »[١٨] .

ولا تستجيب القصص التى استوقفت الماجد مع امرأة البراءة لـلإمكانات الفنية المتطورة فى تجربته القصصية ، خصوصاً فى المجموعتين السابقتين ، على الرغم من أن عدد هذه القصص قليل جداً عند مقارنته بالقصص التى عرضنا لها فيما مضى ؛ إذ لا يجاوز عددها خمس قصص ، تلوّنت فكرة البراءة فيها بالأحلام العابرة ، والصور المشرقة ، التى يغادرها بمجرد انتهاء الأحلام ، أو بمجرد أن تتراءى له البراءة وهما أو شيئاً محالاً . وهذه القصص هى :

١ ـ الرقص على أجفان الظلام .
٢ ـ هناك فى مكان ما آخر العالم .
٣ ـ ليس عشقاً لكنه اعتذار للطفولة .
٤ ـ أفراح الليل وأحزان النهار .
٥ ـ السحابة التى لم تمطر .

وتكاد هذه القصص أن تنسل بشكل مباشر من قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » ؛ فهى تردد صورها ، ولغتها الأثيرية ، كما أنها تدفع بالبطل فى رحلة البحث عن شىء مّا . . غالباً ما يكون الشىء الذى لم يجده فى امرأة الخيانة ، ألا وهو البراءة . أما المرأة التى يلتقى بها فوق أنقاض الخيانة فهى سليلة امرأة قصص « الرحيل . . . » أيضا ؛ لأنها تقوم بدور التنبؤ له بالنهاية . ففى قصة « امرأة تتعلم الحب » تنبأت له بالانتحار ؛ وفى قصة « هناك فى مكان مّا فى آخر العالم » قالت له : سأريك الطريق الموصل إلى كل المستحيلات .

ولا نريد أن نستطرد كثيراً فى عرض هذه القصص ؛ فالقدر الذى عرضنا له كاف فى تحديد مشكلة أساسية : وهى أن قصص الرقص على أجفان الظلام تنحاز إلى صياغة الموجات الشعورية ، النابعة من الذات المباشرة ، ولا تتمكن الوسائل الفنية المحدودة التى يوظفها الماجد من أن تغمس تلك الموجات فى مواقف تشكل انعكاساً لواقع موضوعى ، أو تحرك الشعور الميلودرامى بالخيانة من خلال أحاسيس درامية مدفوعة بقوى الخيال .

أن أقصى ما دفعت به قصص « الرقص على أجفان الظلام » هو أنها صنعت مصيراً قاسياً لحدث الخيانة ، يتسم بكثير من التشاؤم واليأس . وبما أن الخيانة هى الحدث الذى تتركب منه صيغة التعايش بين الذاتى/الروحى والقصصى/الموضوعى ، فإن مصيرها فى نظرنا يعبر عن مصير نظرية التعايش التى استهدفتها تجربة محمد الماجد القصصية . ذلك بأن عودة الخيانة فى قصص المجموعة الأخيرة قوّضت جميع إمكانات استمرار التعايش ، ولم تحل دون نزوع كل من الذاتى والقصصى ضد الآخر ، خصوصاً بعد أن أوضحت هذه المجموعة عدم قدرة الماجد على توظيف مكاسب القصصى للذاتى والذاتى للقصصى .

لقد انتهى القصصى فى هذه المجموعة إلى الانحسار ، ولم نعثر من حدث الخيانة إلا على أصداء بعيدة تردد مارددته قصص السيمفونية الحزينة . أما الذاتى فقد انتهى إلى الانتحار[١٩] . وهناك ثلاث قصص عبرت عن انتحار البطل فى هذه المجموعة وهى : « أفراح الليل وأحزان النهار » ، و « امرأة تتعلم الحب » و « لحظات ويأتى الانتحار » .

ومن المهم لهذه الذات المنتهية ألا تغادر الحياة ـ شأنها شأن أى بطل رومانسى ـ إلا بعد أن تبرىء نفسها من أى ذنب ؛ فهى لا يد لها فى الخيانة ، بل هى رمز البراءة ، وكل ما فى الأمر أن حدث الخيانة هو الذى فعل فعله الصارخ فى حياتها .

وسنجد الماجد يضم بين قصص « الرقص على أجفان الظلام » رسالة لا يستنطق فيها براءته فقط ، وإنما يطوى فى ثناياها احتفاء روحياً بتلك المرأة التى تشكلت تجربته القصصية من خيانتها . إنها رسالة تجعلنا نتساءل : هل كان الماجد معجباً بخيانة تلك المرأة ؟ ربما ؛ فهى النص الوحيد الذى نفى فيه عذابه وحزنه على الأقل . ومع أن الإجابة عن هذا السؤال لاتعنينا فى هذه الدراسة ، إلا أن الإيحاء بها ضرورى ؛ لأنه ينبىء بمرحلة لم ينتقل إليها الماجد فى تجربته القصصية/الذاتية ، نتيجة اختياره للموت . وأيّا ما كان الأمر فنحن ننقل النص على الرغم من طوله النسبى لأنه يحقق لنا جانبين :

**الأول** : تأكيده وجود إحساس ميلودرامى عام يحرك حدث الخيانة فى تجربة محمد الماجد القصصية .

**الثانى** : أن هذه الرسالة نموذج واضح للنص الذى تقوّضت فيه إمكانات التعايش بين الذاتى والقصصى .

يقول فى هذا النص :

**عزيزتـــى . .**
**لولا ابتسامتك ، وشعورى بأن تلك البسمة هى متوحدة ومسافرة فى وطن لا وجه له ولا يمكن أن تتعلق على أحد غيرى . . لما عدت . . وعدت . . وأكـرر بـأننى أحبـك رغم الطرق المسدودة بينى وبينك !**
**ورغم إيمانى بآيات المستحيل !!**
**وبما أننى بدأت أرحل فى قرارة أعماقى ، وألقط المحار الأصيل منها ، وأبعثر الزائف منها . . لذلك قـررت أن أحمل كفنى عـلى كفى . . وأسلم زمـام أشرعتى للرياح الضائعة !**
**من أجل حب واحد ، وهو الأول ، والأخير ، فى كل تواريخى الاعتباطية !**
**وأنت امرأة متزوجة . . مقيدة بأعراف لا يمكن إلا أن نتصاغر أمامها . . وقانون المجتمعات الشرقية يحرم على الإنسان أن يمسك أسواراً مكهربة**

باسم تلك الأعراف والتقاليد وباسم الشريعة الإلهية !

هذه هى آخر كلماتى . لك ولتنظيف أعماقى من صمت عذبنى أكثر من إيمان المؤمنين بعد صلاة زائفة فى معابد أثرية !

ستكونين اليوم وغداً وكل الأيام .. المرأة التى جرؤت على أن أقول لها أنا أحبك ومن بعدى الطوفان !

عزيزتــى ..

لقد انتصرت على نفسى الضعيفة .. وانتصرت علـى أن أحبك ـ امـرأة ـ جسداً .. زوجـة مطلقة .. فراشة تسكن على أجفان البراءة .. وقررت ـ فداء لعينيك وابتسامتك الطاهرة إلا أن أكون فى مستواك المقدس ! وغير ذلك .. لا أريد سوى سعادتك . وياليت الناس يفهمون مـا معنى كل ذلك . فى هذه الأيام ، لأن الكلمات رخيصة فى هذه الأيام !

عزيزتــى ...

آخر انتصار حققت هـو أن أحبك بصمت وأن يكون هذا الحب المقدس هو بعثى الجديد كضحية تقدم نفسهـا فى أعيـاد خـرافيـة ! مزقى هـذه الأوراق .

أيتها المرأة الشريفة ..

مزقيها ..

حتى لا تكون أنشودة عشق أسطورية .. وقصة حب خـرافيـة ! وأنت أول امـرأة أعشقهـا وأنـا واثق .. وكـل الثقة تسكن كـل أجفانى بـأننى لن أطالها .. لأنـك يـا « عـزيـزتى » مثـل أنداء الصباح .. بعيدة وقريبة !

ومثل الضباب .. ما إن تشرق الشمس الحارقة .. والمبدعة .. والمكونة .. والمعطاءة ، ما إن يحدث كل ذلك التماثل فى قوانين الطبيعة ، حتى يتعرى كـل شىء .. وأصبح أنـا المقامر الخسران ، كـا قال ، « دستويفسكى » فى رواية « المقامر » . على أن أوجد المعنى الحقيقى لهذه الحياة !

وأنت كـل ما أملك من معنى فى هـذه الحياة ، ولتكن وفى النهاية محصلتى من حبى لـك ، نفس محصلة « جيته » فى روايـاته الخالـدة « آلام فرتـر » العاطفية « ومأساة فـاوست » الدراميـة . هذه هى آخر كلماتى .

أحبك مليون نعم ..

ومن هذا الميدان الوردى سأحارب ، وسأحبك أكثر وأكثر ، ولن أطالبك بأى مردود ، لأننى أسمى من أن أكون إنساناً يحب من أجل مردود ومن أجل معنى .. ومن أجـل أى جـدوى .. وهـذا هـو الجنون !

لا . لا شىء من كـل ذلك يـاعـزيـزتى . إننى مسكـون بحبـك لأول مـرة .. لا تغضبى منى ياعزيزتــى ، فما أنا إلا جزء من الطبيعـة ، فليس عـار على « مجزوء » مرتبط بشىء متكـامل ، حتى ولو كان هذا الشىء أمراً مستحيلاً !

أسفى على نفسى ..

وأسفى على أن أسقط من عينيك ، وأنا الذى لم يجد بين مزارع عينيك إلا واحات الفرح وطبـول الغربة الوحشية !!

عزيزتــى ...

أنا لست معذباً ..

أنا لست حزيناً ..

ما دامت أنفاسك هى قدرى ، وموتى ، وحياتى ، والعكس بالعكس ، حتى لو توارى التاريخ نفسه بكل نبضة من نبضات عروقى ، ستبقين أنت كل حبى ... وكل القضية .

عزيزتــى ..

أنا لا أسألك شيئاً ..

إلا أن أحـبـك بـصـمـت المـزارع الخيالية !! »[20] .

خاتمة .. إمكانات التجربة ودلالتها :

لقد أمكن لهذه الدراسة أن تضع تجربة محمد الماجد القصصية فى سياق واحد برغم أن قصص المجموعات الثلاث كتبت فى فترة طويلة تقترب من العشرين عاماً . وقد تيسرت لنا هذه الإمكانية عن طريق الاهتداء إلى عنصر جوهرى مشترك يؤسس لقيام حدث درامى واحد يمتد منذ القصة الأولى « غناء الذكريات » وينتهى بالرسالة التى عرضنا نصهـا كـامـلاً ، أو بـأى قصـة من قصص « الـرقص عـلى أجفـان الظلام » .

وما من شك فى أن تحديدنا لحدث « الخيانة ـ التطهر ـ الخيانة » قد جعلنا نستبر ما افترضناه من شكوك حول فكرة عدم إمكان خلق عالم القصة القصيرة من خلال غلبة حضور الذات المباشرة ، أو من خلال توازن حضورها مع حضور الواقع الموضوعى . فالقـاص المعاصر لا يستطيع أن يتحكم فى إنشاء ذلك العالم إلا عندما يتماهى حضور الذات المباشرة فى حضور الواقع الموضوعى . إننا لا ننكر أن الذات لا تكف عن الاشتغـال فى العمـل الإبـداعى روايـة أو شعـراً أو مسرحية ، وإنما الذى ننكره أن تعمل هذه الذات فى معـزل عن حركة الواقع أو حركة الخيال .. والخيال فى تصورنا لا ينفصـل عن الواقع مهـا كانت حـدود تطرفـه أو انفلاتـه من نطاق التفصيـلات الطبيعية للحياة . إنه رمـز للواقع .. أو معـادل له ، وإن اصطبغ بالتجريد والاغتراب . ولذا فإن انتماء القصة القصيرة إليه لا يصمها بشىء ، فكراً وتشكيلاً ، بقدر ما يخلد أثرها بما هى عمل من أعمال الإبداع .

وفى ضوء ذلك نستطيع القول بعد كل ما عرضنا له فى هذه الدراسة من ملاحظات أن تجربة الماجد القصصية لم تخلص لحركة الواقع / الخيال بقدر ما أخلصت للذات المباشرة . وعلى الرغم من كل ما بذلناه من جهد فى تحديد المعالم الدرامية لعالم القصة القصيرة عند الماجد فإننا نكتشف دوماً أن جميع ما نحدده من أبعاد درامية إنما يجلى لنا تطرف الذات المباشرة . فالحدث الدرامى العام الذى رسمنا ملامحه فى جميع القصص ( خيانة المرأة ) لم ينته بنا سوى إلى اختزال السيرة الذاتية للكاتب . حقاً لقد أطلت بعض الإمكانات الفنية الجريئة فى بعض قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » ، لكنها ظلت إمكانات غير موظفة باجتهاد وعناية كما أوضحنا ، فى مقابل الإسراف المتصل فى التعبير المباشر عن الشحنة الشعورية المتراكمة إزاء حدث الخيانة .

إن الذاتى المباشر يقوّض حدود العالم القصصى / الموضوعى فى تجربة محمد الماجد ، مع أننا نقرّ للعالم القصصى بحرية غير محدودة فى التشكيل والتصوير والخيال . وهذه خلاصة قد تبدو سهلة الإطلاق ، فى حين أن الواقع نقيض ذلك . إنها سهلة فى حالة واحدة فقط ، هى التى ننظر فيها إلى تجربة الماجد القصصية كما ينبغى أن تكون فى أذهاننا ، وليس كما هى عليه . وقد اجتهدنا فى استبصار الطبيعة الفنية لتلك التجربة من أجل ألا نصدر أحكاماً معزولة عما كانت عليه تجربة الماجد القصصية . ومصداق ذلك أننا نرى فى انهيار إمكانات التعايش بين الذاتى والموضوعى لدى الماجد دلالة اجتماعية مركزة ، يمكن أن نلخصها فى النقاط التالية :

**أولاً** : انهيار إمكانات التعايش ، أو انحسار إمكانات استمرار خلق الواقع الموضوعى يعبر بشكل معاكس عن انهيار « الذاتى » فى حركة الواقع للمجتمع العربى فى البحرين . وتعد تجربة الماجد القصصية هى النموذج الفنى لهذا الانهيار ، كما يعد انعكاس حدث الخيانة على موقف الماجد من المرأة مسألة متصلة بحدود ذلك الانهيار[٢١] .

**ثانياً** : تطرف الذات المباشرة يشير حقاً إلى وحدتها فى سياق تقدم حركة القوى الاجتماعية ، ولكنه يشير أيضاً إلى وجود كثير من الشروط الاجتماعية التى تهيىء لها المناخ الملائم ، وتحمى جذوتها من الانطفاء ؛ أعنى أن استمرار وجود أشكال فنية وصور تعبيرية تعبر عن تلك الذات من خلال تجربة طويلة متراكمة مثل تجربة الماجد إنما يكشف عن تخلف الوعى الاجتماعى ، خصوصاً لدى أكثر الشرائح الاجتماعية توتراً وحساسية من الواقع ( المثقفين ) . وقد كنا ولا نزال ندعى خلاف ذلك حين نتحدث عن الشروط التاريخية التى دفعت إلى تبلور الحركة الأدبية الجديدة فى البحرين .

**ثالثاً** : يترادف مع ما سبق ما تكشفه تجربه الماجد القصصية من مزاعم لا يمكن قبولها ، مثل وصم أى نزوع رومانسى بالتخلف ، وعده مرحلة تاريخية منتهية ، فى حين أن الواقع قد يشترط هذا النزوع لأنه جزء من المركب الاجتماعى العام الذى يجمع بين الروحى والموضوعى ، والعقلانى والغيبى ، والتقدمى والوجودى ، . . . إلخ .

**رابعاً** : وحين نطلّ قليلاً على الأرضية الدرامية التى وضعتها الدراسة لفكرة التعايش سنجد جانباً يلفت النظر حقاً ، وهو أن الماجد يؤسس تجربته القصصية فوق مقولتى التعايش ؛ فالذى يؤسس مقولة الذات المباشرة هو انبناء الخيانة فوق أنقاض الحب ، ثم استمرار الخيانة لدى الآخر ( المرأة ) ، واستمرار الحب لدى البطل ( الماجد ) . أما الذى يؤسس مقولة الحدث القصصى العام فهو انقلاب الخيانة إلى براءة ، ثم انقلاب هذه إلى خيانة ، وكأن التطهر حالة ثانوية عابرة ، والخيانة حالة واقعية مستمرة ، سائدة فى الوجود .

وأبعد ما نفسر به هذا التناقض بين مقولتى التعايش نحدده فى أن نمط الهوّة بين الفرد والمجتمع نمط غير عادى ؛ لأنه يكشف عن عدم اكتمال وجود قوانين وأنظمة ومعايير يمكن لها أن تحدد أشكال الضبط بين الفرد والمجتمع بصورة متوازنة ، لا يضحى فيها الأول بجميع حقوقه ، وينفرد الثانى بجميع الامتيازات والواجبات المطلوبة من الأول .

الهوامش :

( ١ ) يعد محمد الماجد عضواً مؤسساً فى أسرة الأدباء والكتاب ، وهو ـ فى تقديرى ـ أول من دعا إلى تأسيس هذا التجمع الأدبى من خلال كتاباته الصحفية فى جريدة الأضواء ؛ فقد كتب فى عددها الصادر فى ٢٨ يوليو ١٩٦٦ داعياً إلى إنشاء رابطة للأدباء فى البحرين . أسوة برابطة الأدباء فى الكويت ، وقال فى نهاية المقال : « أحب أن أحلم بشىء اسمه مجلة أدبية تصدرها رابطة الأدباء فى البحرين » .

( ٢ ) كتب الماجد فى بداياته الصحافية سلسلة من المقالات الجادة التى تدل على متابعاته المتعمقة فى الأدب ، ولكنه سرعان ما استهلكته التحقيقات الصحفية السريعة التى أغنت حسّه الصحفى على حساب اهتماماته الأدبية . ومن مقالاته المتعمقة : الحزن فى الشعر العربى الحديث ( الأضواء ١٢ مايو ١٩٦٦ ) ؛ رباعيات الخيام بين رامى والعريض ( الأضواء ٢٣ يناير ١٩٦٦ ، فى ثلاثة أعداد متلاحقة ) .

( ٣ ) من كتّاب القصة القصيرة الذين نشروا مقالات تفضي بمفهوماتهم النظرية فى القصة والأدب بعامة : محمد عبد الملك ، وعبد الله خليفة ، وخلف أحمد الذى نشر مقالة مبكرة بعنوان « نريد قصة متجاوبة مع الواقع » ، فى الأضواء ١٩٦٥/١٠/١٤ .

( ٤ ) مقاطع من سيمفونية حزينة ، مطبعة حكومة الكويت ، بدون تاريخ ص ٤٩ .

( ٥ ) المصدر السابق ص ٤٥ .

( ٦ ) المصدر السابق ص ٨ ــ ٩ ــ ١٠ .

( ٧ ) المصدر السابق ص ٦٥ .

( ٨ ) المصدر السابق ص ٣٢ .

( ٩ ) القصة القصيرة فى الخليج العربى ، إبراهيم عبد الله غلوم ، منشورات مركز دراسات الخليج العربى ، جامعة البصرة ، ١٩٨١ ص ٤٣٦ .

(١٠) الرحيل إلى مدن الفرح ، دار الغد ، البحرين ، سبتمبر ١٩٧٧ ، ص ٤٧ .

(١١) المصدر السابق ص ٥١ .

(١٢) المصدر السابق ص ٨٣ .

(١٣) المصدر السابق ص ٢٣ .

(١٤) المصدر السابق ص ١٤ .

(١٥) الرقص على أجفان الظلام ، المكتبة الوطنية ، البحرين ، بدون تاريخ ، ص ٩٧ .

(١٦) المصدر السابق ص ١٠٤ .

(١٧) المصدر السابق ص ٣٨ .

(١٨) المصدر السابق ص ١٧ .

(١٩) يعد موت محمد الماجد انتحاراً ؛ فقد أهمل صحته ، وأدمن الشراب حتى بعد خروجه من عمليه جراحية كانت قد أجريت له .

(٢٠) المصدر السابق ص ١١٧ وما بعدها .

(٢١) انظر تفصيلاً لذلك فى كتاب « القصة القصيرة فى الخليج العربى » ص ٤٤٢ وما بعدها .



# وضعية الراوى فى مسرحية « مغامرة رأس المملوك جابر* » لسعد الله ونوس

محمد الناصر العجيمى

**لعل أسلوباً من الأساليب الموظفة فى المسرح لم يحظ باهتمام المسرحيين ، مبدعين ومختصّين فى التنظير المسرحى ، مثلما حظى به ضرب من ضروب التضمين هو المسرح فى المسرح . ومن المسرحيات التى اشتملت على هذا الضرب من التضمين مسرحية سعد الله ونوس « مغامرة رأس المملوك جابر » المؤلفة سنة ١٩٦٨ .**

**وللتضمين فى هذه المسرحية وجهان : خارجى وداخلى . ويتمثّل الأول فى أن فضاء المسرحية الرئيسىّ ، وهو فضاء القهوة ، يحتوى فضاء المتقبلين الاجتماعى ويختصره ؛ أما الثانى فمفاده أن فضاء المسرحية هذا يحتوى بدوره فى فضاء التراث المجسد فى نمط من الأنماط الاحتفالية القائمة على الحكاية . هكذا يعكس أحدهما الآخر ويشرحه فى شكل حوار بين الذات وموضوعها .**

**ويتبوأ الراوى فى كل هذا المرتبة الرئيسية ، ويعدّ القطب الذى تلتئم حوله المسرحية بتفرّعاتها جميعاً . وتقتضى دراسة وضعيته تعرفه من حيث هو ذات حالية[1] يتمتّع بكفاءة معيّنة ، ومن حيث هو ذات فاعلة ، يتركز فعله أساساً على الكلام ، ويقوم بوصفه ذاك بأدوار غرضية[2] .**

**وقد اعتمدنا فى دراستنا هذه المنهج المؤسس على « العلامية » كما حدد معالمه جريماس وطبقه أتباعه أمثال « راستيى » و « كورتيز »[3] وغيرهما . على أننا لم نلتزم تطبيق هذا المنهج تطبيقاً آلياً ، وإنما عمدنا إلى التصرف فيه وإخضاعه لمقتضيات المادة المتخذة موضوعاً للدراسة ، متوخين ـ كلما دعت الحاجة ـ وصلها بمفاهيم مستمدة من مناهج قائمة على فرضيات لا تتفق حتما ونظرية جريماس وإن اتصلت بها ببعض الأسباب . وهكذا اعتمدنا ما يعرف بملابسات الخطاب والخطط البيانية[4] كما حددها منظرو المنهج البراجماتيكى[5] فى مستوى الخطاب غير الموسوم أدبياً و « أوبرسفيلد »[6] فى مستوى الخطاب الأدبى ، وبالتحديد المسرحى ، محاولين فى الآن ذاته تنظيم هذه المفاهيم جميعاً فى رؤية متسقة ومتماسكة .**

## ١ ـ سنن النوع الموروث

لعله من المفيد ـ قبل أن نقبل على دراسة المادة مباشرة ـ أن نستقرىء ـ وإن كان ذلك فى نظرة عاجلة ـ ما يسمى المقومات المؤسسة للنوع والمحددة ـ وإن كان ذلك جزئياً ـ أفق انتظار القارىء عند مباشرته نصاً . فكل نص يحقق سنناً مخزونة فى الذاكرة ، ماثلة فى الذهن بالقوة ، محددة لكفاءة القارىء ثقافياً واجتماعياً وسياسياً . وهذه السنن هى وليدة ما عملت على ترسيخه تقاليد موروثة حتى استقامت على ذلك النحو . وتقاس طرافة النص بمقدار عدوله عن السنن المعنية ، أى بمقدار ما يحدثه من تصدع فى البنى التقليدية .

تنتظم سنن النوع الموروث القائم على القص فى مستويين : مستوى أول وسمناه بشكل المضمون ، ومفاده أن الخطاب يجرى فى فضاء يتسع أو يضيق ، ويضم راويا ومتقبلين[7] حقيقيين . ولهذا الفضاء بفضاء الحكاية المروية علاقة المضمِّن بالمضمَّن . ومستوى ثان سميناه مضمون الشكل ، حيث يفترض أن الراوى يقص ـ بطريقة معينة ، سنتعرض لبعض معالمها فى موضع لاحق ـ حكايات تتضمن وقائع مثيرة وأحداثاً مشوقة تشد إليها انتباه السامع .

* اعتمدنا طبعة دار الآداب البيروتية ١٩٨٠ .

فى الظاهر لا يبدو أن نص المسرحية يخرق سنن النوع القائمة أو يشذّ عنها ؛ فهو يجوى فى فضاء واحد هو فضاء القهوة راوياً يقص حكاية مغامرات لمتقبلين يصغون إليه فى اهتمام ، مبدين ردودا متحمسة ، تجاوباً مع الشخصيات وترجيعاً لصدى الأحداث ووقعها فى نفوسهم .

لكن الظاهر ليس بالضرورة مرآة عاكسة للباطن ، محاكياً لـه فى صدق وأمانة ؛ فكثيراً ما تكتسى العلاقة بينهما شكـل شبكة ملتوية المسالك . وفى ظننا أن دراسة وضعية الراوى تعيننا على الكشف عن مدى تصرّف المؤلف فى البنية الموروثة وتوظيفها لتأدية معان لم يكن لها فى ذهن مستعملى هذا النمط من التواصل قديماً حضور .

## علاقة الراوى بالمتقبلين

دراسة وضعية الراوى تقتضينا فى مقام أول أن نحدد نوع العلاقة القائمة بـين الراوى والمتقبلين ؛ فـذاك لا يفهم إلا فى ضوء عـلاقته بهؤلاء . ولكى نحدد هذه العـلاقة يتعـين أن نلمّ بالمدى العلامى للفضاء الذى يحوى الطرفين . ونقصد بالمدى العلامى جُمّاع الدلالات التى درجنا على تحميله إياها ، أو المعلومات المخزونة فى ذاكرة الجماعة ، إضافة إلى ما يكسبه النص إياه من دلالات طريفة تستقرأ من السياق .

### أ ــ فضاء القهوة ووضعية المتقبلين :

تجسد القهوة البؤرة الفضائية التى تتجمع فيها الرؤى ويجرى الاختبار[٨] . ويرتبط فضاء القهوة بالفضاء الخارجى المحيط به ارتباط المحتَوى عليه بالمحتوِى[٩] ، وذلك فى مستويَين : أفقى وعمودى ؛ فيضم فضاء القهوة أفقياً شرائح من المجتمع تنتمى إلى وسط متواضع ، ويختصر فى حيزه المحدود المغلق الفضاء الاجتماعى المنفتح . وآية ذلك ما يشيع فيها من مظاهر الفوضى المألوفة فى الأحياء الشعبية . « نحن فى مقهى شعبى . . . ثمة مجموعة من الزبائن الجالسين على مقاعد متفرقة فى أرجاء المقهى ، ومعظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاى . . . وبينهم يروح الخادم ويجىء حاملاً صوانى الشاى والقهوة . يسيطر على القهوة جو من التراخى والفوضى الشعبية . وتسود ضجة الكلام مختلطة بقرقرة النراجيل ، وبأغان تنبعث من مذياع عتيق »[١٠] .

ثم إن الشخصيات لا تعين بأسمائها ، ولا تعرف بهوياتها الذاتية ، على نحو يوحى بأنها رموز تحيل على المجتمع العربى ، وتثير ما يسميه بارت « صدى الواقع »[١١] ؛ إذ يداخلنا شعور بتآلف الفضاء الداخلى والخارجى وتداخلهما .

وفى المستوى العمودى يستفاد من الإشارات العرضية الواردة فى بداية النص على لسان « الزبائن » ، والمتضمنة شكواهم من هموم الحياة وقسوة الأوضاع التى يعانونها ، إن هؤلاء ، ومن خلالهم المجتمع بفئاته العريضة ، يعيشون قطيعة مع قائم بفعل[١٢] غير مشخص ، ولكننا نستخلص أن علاقتهم به تنتظم فى مستوى الثنائية : مسيطِر/مسيطَر عليه ، ضمن « القطب التواترى »[١٣] السياسى . والقطيعة مردها إلى أن المسيطر سلبهم الإرادة ، تحقيقاً لمآرب تعارض مصلحتهم . والاستقراء العلامى لهذه الحالة يقودنا إلى استخلاص أن القائم بفعل السيطرة ، والمنتصب وفق النموذج العاملى[١٤] مؤتياً ضدا* يعمل على منح المحكومين الذين يحتلون فى حكم النموذج نفسه مرتبة الذات الحالية هبة سلبية بسلبهم موضوعاً ذا قيمة إيجابية ، خارقاً بذلك عقدا يفترض أنه ينظم علاقة الحاكم بالمحكوم ، مولّدا فى الآن ذاته عند هؤلاء شعوراً بالافتقار[١٥] مردُّه إلى أنهم يعتقدون ــ وإن يكن ذلك فى ضرب من الغموض ــ أنهم لا يستحقون تلك الهبة . وينتج عند الذات المعنية رغبة فى محو هذا الافتقار ورتق الخلل ، وذلك بالقيام ــ متى توافرت الكفاءة[١٦] ــ برد فعل مناسب وفق مبدأ التبادل[١٧] الذى ينبنى عليه إلى حد بعيد نظام العلاقات الاجتماعية . وبذلك تتحول الذات من حالية إلى فاعلة . ونفترض ــ استناداً إلى قرائن مضمَّنة فى السياق ــ أن الكفاءة الكفيلة بتحويل المحكومين من ذوات سالبة إلى فاعلة قادرة على إثبات كيانها تعوزهم ، لما وقَر فى ذهنهم من أن رد فعل يسىء إلى المؤتى الضد[١٨] يعرضهم لمخاطر لا قبل لهم بتحمّلها . لذا آثروا السلامة بالجنوح إلى اللهو والتسلية ؛ وهو إنجاز يصلهم بموضوع موسوم عندهم بقيمة إيجابية ؛ إذ ينسيهم ما سلبوا إياه من ناحية ، وهو من ناحية أخرى برىء لا يؤذى المُؤْتِى الضد ولا يصيبه بضر فلا يحمِّلهم تبعاته . وما يشيع فى القهوة من فوضى مرحة ليس بغريب عن هذا المشروع ، فيما يعدّ إنجاز الراوى القائم على قصّ حكايات مشوقة بؤرته الرئيسية المعوّضة للموضوع المسلوب . وهذا ما يوحى به قول أحد المتقبلين : « لولا العم مؤنس ما كنا نعرف كيف نقضى السهرة » ، كما يستفاد من حوار رفاقه فى موطن لاحق عندما ألحّوا على الراوى أن يقص حكاية الظاهر بيبرس المليئة بالمغامرات وأعمال البطولة : « زبون ثان : نفد صبرنا ونحن ننتظر سيرة الظاهر بيبرس/زبون أول : نعم والله حان الأوان ليقص علينا الأب مؤنس سيرة الظاهر/زبون ثالث : ما أمتع أيام الظاهر/زبون ا: أيام البطولات والانتصارات/زبون ٣ : أيام الأمان وعزّ الناس وازدهارها » .

« زبون ٢ : نريد أن نستمع عن الحق الذى يغلب الباطل/زبون ٧ : والعدل الذى يغلب الظلم » .

### ٢ ــ دور الراوى الغرضى عند المتقبلين :

نستخلص مما تقدم أن الراوى يضطلع عند المتقبلين بدور غرضى ينبنى على شبكة صورية[١٩] تحوى معالم[٢٠] اللهو والمتعة والنسيان والاستغراق فى الماضى الأسطورى . ولنشر عرضا إلى أن الراوى هو الشخصية الوحيدة فى فضاء القهوة المضمَّن المعيَّنة باسم هو العم مؤنس . ولعل اختيار هذه التسمية ليس بريئا ؛ فتحليل سريع لدلالته اللغوية يفيد بأنه يتألف من الوحدات المعنوية الصغرى التالية : ( حضور مألوف + مرغوب فيه + مبعد السأمة + موسوم بعلامة إيجابية ) . فإذا عمدنا إلى التلاعب بمواضع الحروف وتغيير ترتيبها انتهينا إلى تأليف لفظ شبيه بلفظ « النسيان » ؛ أما كلمة « عم » فإضافة إلى ما تدل عليه عادة من تقدم فى السنّ ، تتضمن دلالة حافة ذات مدى عاطفىّ روحىّ . وبذلك تكون التسمية خلاصة الدور الغرضى الموكول منهم إليه واختصاراً له .

* يستخدم المؤلف كلمة «مؤتى» بمعنى مُرْسِل ، وكلمة «مؤتى إليه» بمعنى مرسل إليه . (التحرير) .

ومن حيث كفاءة الراوى فإنه يبدو ــ على حسب ما يستفاد من أقوال الزبائن ــ عارفاً بالحكايات القديمة مطلعاً عليها اطلاعاً واسعاً . وهو إلى هذا راغب فى الاتصال بالزبائن وإمتاعهم بحكاياته . وحسبنا شاهداً على هذا قول أحدهم معقباً على صاحبه الذى أبدى ضيقه من إبطاء الراوى : « لا تخف ! العم مؤنس كالساعة ، لا يقدم ولا يؤخر بين لحظة وأخرى ستراه آتياً يحمل كتابه » ، وقول آخر : « العم مؤنس لم يتخلف قط منذ عرفناه » . فالراوى مواظب على المجىء فى موعد محدد من كل يوم ، لا يكاد يخلفه ، وكأنه يؤدى عملا طقسياً رتيباً ، وكأن الزمان استحال إلى فسحة ممتدة منسية . يضاف إلى هذا وذاك أنه يتقن صناعته ويحسن تأديتها . وآية ذلك ما يبديه الحاضرون من لهفة لرؤيته واللقاء به فى حكاية جديدة ، وما خالج بعضهم من شعور بالقلق لإبطائه .

غير أن ما صرح به بعضهم من أن العم مؤنس يؤثر منذ مدة قص حكايات تنتهى بخاتمة مأسوية يشعرنا باحتمال إنجاز الراوى مشروعاً ثانوياً خفياً لا يستجيب لأفق انتظاالحاضرين وتوقعاتهم . ثم إن نظام الحقيقة الداخلى المؤسس للنص[٢١] يفترض بسط المشروع النقيض المؤهل .

### ٣ ــ الراوى فى مظهره الخارجى :

ما إن يحل العمّ مؤنس بالقهوة حتى تنكشف سحابة القلق التى ألمّت ببعض الحاضرين ، ويعم شعور بالارتياح نتيجة تحقق الرغبة فى الاتصال بالموضوع الإيجابى الموهوم . يعقب ذلك ملفوظ وصفى يهمنا أن نسوقه ونعقب عليه بجملة من الملاحظات : « العم مؤنس رجل جاوز الخمسين ؛ حركاته بطيئة ، ووجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذى يتأبطه . التعبير فى ملامحه ممحوّة حتى ليحسّ المرء بأنه إزاء وجه من شمع أغبر ، عيناه جامدتا النظرة ، وتوحيان بالحياد البارد . وبالجملة أهم تعبير نلحظه على وجه مؤنس الحكواتى هو الحياد البارد الذى سيحافظ عليه طوال السهرة » . ( ص ٥٨ ) .

وهنا نلاحظ أن مظهر الحكواتى ( أو الراوى ) يباين بوضوح الجوّ العام السائد فى فضاء القهوة . فهذا يتّسم مثلما ألمعنا بالحيوية ، فيما يتّصف ذاك باللامبالاة . ونميل إلى جعل الراوى يحتل من مربّع المصداقية العلامى[٢١] مرتبة « السرّ » ، أى أنه كيان بلا ظاهر ، فى حين يحلّ الزبائن من المربّع نفسه مرتبة « الكذب » ( أو « الزيف » ) ، لأنهم يتكلفون إظهار ما لا يبطنون . وقد لا نكلّف النّص ما لا يحتمل إن أوّلنا مظهر الراوى الخارجى الموحى بضرب من الإحباط[٢٢] على أنه تجسيد فى المستوى المرئى المادى لحالة الاستلاب الخفية التى يعيشها الزبائن ومن خلالهم المجتمع بشرائحه العريضة . فهل لكيان الراوى العميق علاقة بظاهر الزبائن الموحى بالانتشاء[٢٣] ؟ ذلك ما سنتبينه فى نهاية التحليل .

إلى هذا تلفتنا إشارة مضمّنة فى الملفوظ المذكور ، وهى أن الراوى يتأبّط كتاباً قديماً . ولهذه الإشارة مدى استعارىّ يحتمل بوصفه هذا عدّة تأويلات ، نقف منها على اثنين : الأول أن الكتاب يرمز ــ من وجهة الزبائن ــ إلى معرفة الراوى وسعة اطلاعه ويدل عليها . وعلى هذا فله عندهم قيمة إيجابية بوصفه موضوعاً مؤهلاً[٢٤] . أما الثانى فنستمده من نظام الحقيقة الداخلية فى النص ، ومفاده أن الكتاب رمز للموروث فى مفهومه الواسع ، بل للتاريخ فى مداه الإيديولوجى ، ومن حيث هو معلّم ومُؤْتٍ موضوعى مجردّ ، وما الأب مؤنس سوى مفوّض عنه . ويدعم تأويلنا هذا تضمّن الملفوظ عبارة « التزام الحياد » والحياد اصطلاحاً ملازمة الموضوعية فى التقويم والحكم . وهكذا يتجلى الراوى من خلال هذا الوصف صوتاً بلا صوت ؛ مظهراً بلا ظاهر ، حضوراً غائباً . وهكذا أيضاً يكتسى الملفوظ الوصفى مدى استعاريًا مجّسداً فى صورة حسّية ملموسة أوضاعاً غير مرئية خفيّة . بقى أن نتساءل عن هوية المتلفّظ بهذا الملفوظ . فمن الواضح أن الراوى ليس مصدر وصفه لذاته ؛ فهل ينظر إليه من وجهة الحاضرين فى القهوة ؟ إن استقراء سطحياً للملفوظ يفيدنا بأنه من قبيل الفعل التأويلى العاكس لرؤية من رؤى المسرحية العميقة . ولما لم يكن لهؤلاء ــ كما افترضنا ــ معرفة حقيقية عن الكيان[٢٥] ، استبعدنا أن يقفوا على دقائق تتطلب معرفة ووعياً ، وانتفى ــ من ثم ــ أن يكونوا مصدر هذا الفعل التأويلى . لا يسعنا إذن إلا أن نقرّر أن عون البثّ هو الباث الخفىّ المنظّم لقيم النص الداخلية الأصلية . ولا أدل على ذلك من أن الملفوظ يكتسى فى بعض المواطن مسحة شاعرية . كما أن الإشارة إلى أن الراوى « سيحافظ على الحياد البارد طوال السهرة » تشى بحضور متلفّظ واع ينظم النص ويصوغ المادة وفق خطّة معيّنة .

### ٤ ــ مشروع ثانوى خفىّ ؟

قبل أن يستهلّ الراوى قصّ حكايته يلتمس منه بعض الحاضرين أن يقص عليهم حكاية تتضمن نهاية سارة ، فيجيب الراوى بأنه لم يحن بعد زمن الحكايات السارة ، معلّلا ذلك بوجوب مراعاة تسلسل الحكايات المضمّنة فى الكتاب . ويستدعى الطلب والرّد جملة من الملاحظات نختصرها فيما يلى :



١ ــ الطلب يؤكد أن دور الراوى الغرضىّ يتركّز عند الحاضرين على إمتاعهم بحكايات سارة استجابة لعقد ضمنى قائم بين الطرفين .

٢ ــ أن هؤلاء لم يتساءلوا عن المعانى الخفية للحكايات السابقة ولم يستفيدوا منها . وهكذا ظلّ فعلهم التأويلى قاصرا ، وظلّت تبعاً لذلك كفاءتهم فى المستوى المعرفى محدودة .

٣ ــ أن الراوى فى ردّه يخفى مقاصده الحقيقية ، ويوهم بعدم المعرفة عن الذات . فإذا هو استوى عند القارىء ( أو المتفرّج ) باطناً بلا ظاهر فهو عندهم ظاهر وباطن ، أى أنه يحلّ فى مرتبة الحقيقة فى حكم مربع المصداقية العلامى .

٤ ــ أن هذا الردّ يوحى بأنه سيروى حكاية تتضمّن كالحكايات السابقة نهاية مأسوية . وهكذا فإنه برغم الإحباط والإخفاق فى تجاربه السابقة يعيد التجربة على نحو يسمح لنا باستخلاص سمتين من السمات المحدّدة لوضعيته هما « الإرادة » والشعور بـ « وجوب الفعل » . ثمّ إن توطينه العزم هذا على مواصلة المحاولة يكسب فعله مدى المعاناة والاختبار ، إذ سيتضح أنه يقاوم مساعدا للمُؤْتِى «الضد» يكمن فى ذات الحاضرين ويحول دون تحقيق الراوى طلبته . وسيظلّ التردّد بين الخفاء والتجلّى مقوّماً من مقوّمات المسرحية الثابتة .

**مضمون الحكاية :**

نخلص إلى تلخيص مضمون الحكاية التى يستهلها الراوى بقوله :

« ياسادة ياكرام ، قال الراوى الدينارى رحمه الله تعالى : كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، خليفة فى بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله ، وله وزير يقال له محمد العلقمى . وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع ، والناس فيه يبدون وكأنهم فى التيه ، يبيتون على حال ويستيقظون على حال . تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلّبات وما تعاقب عليهم من أزمات . تنفجر من حولهم الأوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت ، ثمّ تهدأ حينا من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت . يتفرّجون على ما يجرى ، لكنهم لا يتدخلون فى ما يجرى . ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سرّ الأمان فى مثل هذه الأزمان ، فقنعوا بما اكتشفوا ، ورتّبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه أسلم الطرق إلى الأمان ، وما اعتقدوه أماناً ورتبوا حياتهم على أساسه » . ( ص ٥٥ ) . وكان قوام هذا الاعتقاد هو عدم التدخل فى شؤون الساسة مهما احتدّ الخلاف بينهم ، والتزام الطاعة لأولى الأمر خشية العقاب . وهذا ما يصرح به شخوص يمثلون شرائح من عامة المجتمع :

« رجل أول : عندما يتربع الخليفة على العرش لا أحد يطلب من عامة بغداد رأيا أو نصيحة/رجل ثان : وعندما يعيّن الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته/ المجموعة : فنطيعه/رجل ثالث : وكذلك بالنسبة لقاضى القضاة/رجل ١ : والقواد والولاة/المجموعة : لا يطلبون من عامة بغداد رأيا أو نصيحة/رجل ١ : يأمروننا بالبيعة/ المجموعة : فنبايع/رجل ٢ : ويأمروننا بالطاعة/ المجموعة : فنطيع/ المرأة الأولى : ذلك هو سرّ الأمان فى هذا الزمان/ الرجل ٣ : تعلمناه من الجلادين وسياطهم المرصّعة بالمسامير/ الرجل ١ : ومن حراب الحراس وعيونهم الزجاجية/المرأة الثانية : ومن السجون التى لا تنفتح أبوابها إلا إلى الداخلين » . ( ص ٥٦ )



ذلك كان موقفهم فى السابق ، وكذلك هو فى الحاضر ، عندما نشب خلاف حاد بين الخليفة ووزيره . وكان لاستفحال هذا الخلاف تأثير سىء فى أوضاع البلاد الاقتصادية فتردّت أحوال الناس المادية حتى أصبح — كما يقول أحدهم — يعدّ محظوظاً من توافر عنده رغيف خبز ، ومع ذلك ظلّوا بمبدئهم الرافض للتدخل فيما يحسبون أن ليس لهم به شأن ، متشبثين بشعارهم القائل : « فخّار يكسر بعضه بعضا ، ومن يتزوّج أمّنا نناده عمّنا » ، وذلك برغم تدخّل الرجل الرابع الذى حاول عن طريق بسط الأسئلة أن يستدرجهم للتساؤ ل عن معنى ما يجرى ويعدونه عادياً .

وقد أفضى الخلاف بين المتنازعين إلى إصدار الخليفة أمراً يقضى بسد جميع المنافذ المؤدية إلى خارج البلاد ، وبتفتيش الخارجين تفتيشاً حازماً ، لما انتهى إليه خبر اعتزام الوزير طلب النجدة من قوى خارجية . وظن الجميع أن نهاية الوزير أزفت ، إلا أن حدثاً جديداً طرأ ، قالبا يأس الوزير أملا ، ومؤذنا بتحول الوضع جذريا . ذلك بأن المملوك جابرا الذى يطمح فى نيل الحظوة عند الوزير والتزوج من « زمرد » إحدى جواريه ، اهتدى إلى حيلة تمكّن الوزير من إنفاذ رسالة إلى أحد الملوك الأجانب ، وهى أن يحلق شعره ، ويكتب الرسالة على رأسه . وتمّ له ذلك ، وتمكن من مغادرة البلاد حاملاً إلى ملك الأعاجم الرسالة الخبيئة على رأسه . ولمّا انتهى إليه أمر الملك بحلق شعره ، وقرأ الرسالة فإذا هى تنصّ على دعوة إلى غزو البلاد ، مع تعهّد بفتح أبوابها خدعة ، وتشفع بنصحه بأن يقتل حامل الرسالة خشية تسرّب الخبر وافتضاح السرّ . واستبشر الملك بقرب تحقق حلم طالما راوده وعزّ عليه تحقيقه لمناعة الأبواب ، فأمر بقتل جابر ، وقدم المدينة فى جيش ضخم فحرقها ، وقتل عدداً كبيراً من أهلها ، ونهب خيراتها . وتنتهى الحكاية كما يلى :

« يعمّ الصمت فترة مديدة ثمّ ينهض الرجل الرابع من بين القتلى ويقف قرب الحكواتى . بعد قليل تظهر زمرد فى الطرف المقابل فيناولها الحكواتى رأس المملوك جابر فتحتضنه وتقبّله ، وبحركات بطيئة كالطقوس يتقدمون جميعا تتوسّطهم زمرد التى تحمل الرأس بين يديها ووراءهم أكوام الجثث .

ــ الجميع : ( معا إلى الزبائن والجمهور ) من ليل بغداد العميق نحدّثكم . من ليل الويل والموت والجثث نحدّثكم . تقولون : فخّار يكسر بعضه بعضاً ، ومن يتزوج أمّنا نناده عمّنا . لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك . لكلّ واحد رأى ، وتقولون هذا رأينا . لكن إذا التفتم يوماًووجدتم أنفسكم غرباء فى بيوتكم/الرجل الرابع : إذا عضّكم الجوع ووجدتم انفسكم بلا بيوت/زمرد : إذا تدحرجت الرؤ وس واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب/المجموعة : إذا هبط عليكم ليل ثقيل وملىء بالويل/الجميع : لا تنسوا أنكم قلتم يوما : فخّار يكسر بعضه بعضاً . . . » . ( ص ١٦٦ ) .

## العدول عن السنن والخطة البيانية

يبدو القصّ فى قسمه الأكبر مستجيباً لسنن النوع المعروفة كما ألمعنا ؛ فالراوى يقصّ حكاية تتضمن أحداثاً ومغامرات مشوّقة ، والحاضرون يبدون اهتماماً بالحكاية فيعلّقون على هذه الأحداث ويعبّرون عن إعجابهم بمغامرة البطل وذكائه . ومع ذلك تطالعنا فى المستوى السطحى وجوه ثلاثة من العدول عن هذه السنن :

ــ أولاً ، أن طريقة عرض الراوى لأحداث الحكاية تختلف اختلافاً بينا عما تفيدنا به مصادر قديمة من أن للراوى حضوراً فاعلاً فى فضاء الحفل ؛ إذ يتعمد القيام بحركات وإشارات ، ويتفنن فى ذلك ، إيهاماً بأنه يحاكى ما وقع حقا ، فيؤثر فى الحاضرين ويثير حماستهم . ونكتفى بإيراد شاهدين أحدهما قديم هو قول الجوزى فى « تلبيس إبليس » : « القاص يحكى مع تصفيق بيديه وإيقاع برجليه . ويوجب ذلك تحريك الطباع ، وتهييج النفوس ، وصياح الرجال والنساء ، وتمزيق الثياب ، لما فى النفوس من دقائق الهوى »(٢٦)؛ والثانى حديث ، يتلخص فى تأكيد « شارل بلاّ » فى كتابه عن الجاحظ على « أن القصاص صنف قريب من صنف الممثلين ، وأن الراوى يعتمد على ثقافته ولسانه وانفعالاته وإشاراته وحركاته وإقناع أدائه ، بما فى ذلك تشكل الجسم وحركته »(٢٧) ، فى حين يلتزم الراوى ما يسميه المتلفظ الخفى الحياد ، متجاهلاً ردود الحاضرين المتحمسة ، وكأنه ينقل خبراً ليس معنيّا به بأمانة وموضوعية .

ــ ثانياً ، إذا كان القصاص قد درجوا على توثيق رواياتهم بإسنادها إلى محدّث تفترض فيه الأمانة ، إيهاماً بواقعية الأحداث ، فالسنة المتبعة فى القصّ هى رواية حكايات تكتسى طابعاً أسطورياً بعيداً عن الواقع ، فيما تدل القرائن على وجود تشابه بين بنى الأوضاع القائمة فى

كلا الواقعين : واقع المتقبلين وواقع الرواية المحكية . وقد فطن المتقبلون لهذا التشابه دون أن يستخلصوا النتائج المنطقية لفهمهم ، ويهتدوا إلى الروابط الخفية بين الأسباب والنتائج . ومما يدل على تفطّنهم للتشابه المذكور الحوار التالي ، الوارد في معرض تبرير الراوي تأجيل قصّ الروايات السارة : « الحكواتي : الحكايات مرتبطة بعضها ببعض . . . سيرة الظاهر بيبرس يحل دورها عندما نفرغ من قصص هذا الزمان/زبون ثان : أي زمان ؟/الحكواتي : زمن الاضطراب/زبون(٢) : هذا الزمان نعيشه/زبون أول : نذوق مرارته كل لحظة/زبون(٣) : فلا أقل من أن ننسى همّنا في حكاية مفرحة » . ( ص ٥٣ ) .

ــ ثالثاً ، أن الحكاية تنتهي ــ خلافاً لما جرت به العادة ــ على نحو مأسوي . ولا شك في أن العدول عن السنن الموروثة ليس من قبيل الترف الفنيّ ، ولكنه يندرج ضمن ما يعرف بالخطة البيانية . وتعرّف الخطة من الوجهة البراجماتيكية بأنها جملة الأساليب اللغوية والبلاغية والمنطقية التي يتوسل بها المخاطِب ويعتمدها في خطابه ، انطلاقاً من موقعه من المخاطَب ، ووفقاً للملابسات الحافة بالخطاب ، ولوضعية الطرفين في مستوى الكفاءة ، وذلك بغية التأثير في المخاطب وإقناعه بفائدة تبنّي وجهة النظر المعبّر عنها ، والتصرف بمقتضى ما تمليه عليه .

الراوي محكوم في وضعيته بعاملين : الأول أنه كسائر أفراد المجتمع في وضع المسيطر عليه ، لا يمتلك القدرة المادية على مواجهة المُؤْرِق الضد الخارجي ، المسيطر والقادر . لذا وجب أن يتوخى قدراً من الحيطة والحذر في خطابه لأصحابه . ويتلخص العامل الثاني في أنه ليس له على هؤلاء سيطرة فعلية ؛ وغاية ما يمتاز به عليهم الإدارة والمعرفة . ويستوجب ذلك أخذهم من حيث يرغبون ، وبوسائل تعليمية بيداجوجية ، حتى يستخلصوا بأنفسهم الأسباب التي ترتبت عليها النتائج السيئة ، ويهتدوا إليها تلقائياً .

وسنستعرض فيما يلي أهم الوجوه المكونة لخطّته :

أولاً ، أن الراوي ــ ومن خلاله المؤلف ( كما سنرى ) ــ ينظّم المادة تنظيماً محكماً بحيث تبدو كأنها تأخذ مجرى حتمياً ، بل إنه يفتنّ في تقديمها ، مضفياً عليها شكلاً هندسياً ، بخاصة في وصفه حيل المتنازعين المبتكرة للإيقاع بالخصم وإحكام الطوق عليه ؛ فنرى أحدهما يكيل لخصمه الصفعة ، فيرد عليها بأعنف منها ، مثلُهُما في ذلك مثل لاعبي الشطرنج في نسج الحيل للإيقاع بالمنافس ، حتى إن المؤلف يوصي بإسناد دور الخليفة ومستشاره والوزير ومساعده إلى الممثلين أنفسهم ، إيماء إلى أن الأدوار لا تتغير وإن تغيّرت الأسماء .

ثانياً ، أنه يبرز جابرا في مظهر البطل الذي يحسن استغلال الظروف ، متحاشياً معارضة المتقبلين الذين يبدون ملاحظات تدل على إعجاب بفطنة جابر وبطولته . ويعقب ذلك تصوير مسهب لفظاعة ما آل إليه مصير البلاد بعد وقوعها في يد العدو الخارجي . وينطوي هذا التلاعب بمشاعر المتقبلين على جانب من السخرية .

ومن جهة أخرى يذكرنا التظاهر بمجاراة الطرف المقابل في موقفه ، ثم إثبات بطلان الفرضيات التي ينبني عليها بما يسمّى في المنطق « بالاستدلال بالخُلْف » ، وإن كان يكتسي في مجرى المسرحية شكل المباعدة بين الدال والمدلول ؛ إذ يقوم الدليل على ضرب المثل الذي يعرّف بأنه تشبيه طرفه الثاني يقوم على التوسع بالسرد والتجسيد المادي المحسوس لأوضاع مجرّدة ومعقدة .

ثالثاً ، إدراج شخصية الرجل الرابع الذي يتدخل في عدة مواطن محاولاً تجديد نظرة المخاطبين إلى الواقع وجعلهم يتساءلون عن معنى ما يجري .

رابعاً ، إبراز التضارب بين القول المتخذ شعاراً للتصرف ( وهو عدم التدخل في شؤون يعدّونها لا تعنيهم ) ووضعية البؤس المادي والمعنوي الذي يعيشونه نتيجة تردّي أحوال البلاد الاقتصادية ، وتنافس المتنازعين في فرض الضرائب لدعم نشاطهم العدائي .

خامساً ، توخي الإغراب في مستوى التعبير ، وذلك باستعمال أسلوب شعري موسوم بضرب من الفخامة ، يعتمده كتاب المسرح الكلاسيكيون المعروفون لتأدية معان وقيم نبيلة ، وذلك في مواطن تعكس مشاعر رخيصة ، ومطامح غير مشروعة ، مع تعمد استعمال تعابير مبتذلة تحدث مفارقة ، وتفضح ــ من ثم ــ هذه المطامح الرخيصة ، نسجاً على منوال شكسبير في مسرحيته « إمكانية مقاومة ترقي الملك أوي »(٢٨) ؛ إذ يعمد إلى استعمال أسلوب شكسبيري فخم في عالم يسوده الغش ويتحكم فيه المرابون وعتاة السوق السوداء .
ومثال هذا الأسلوب في المسرحية المدروسة قول جابر معبراً عن الأمل الذي يحدوه وهو يقصد بلاد الأعاجم : « الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة ، أما الطريق العائدة من بلاد العجم/فهي مستقيمة وقصيرة/البراري خضراء وملونة ، لكنها ساكنة ولا تستطيع أن تحث جوادها مثل/الشمس متوهجة تتألق كالعروس لكنها مقيدة بدورتها/ولا تستطيع أن تحث جوادها مثل/أقسو على حوافر جوادي لأني ملء بالأشواق/كل ما ينتظرني لا يحب الصبر والفراق/لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب/المرأة يرتخي سروالها إن طال انتظارها/والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها/والمراتب يغتصبها الرجال إن طال انتظارها » ( ص ١٤٧ ) .

سادساً ، تعمد التراوح بين « الوكل » و « فسخ الوكل »(٢٩) على امتداد القص . والمقصود بالوكل أن يعهد فاعل التلفظ(٣٠) إلى ذوات الملفوظ(٣١) عملية البث والتخاطب في ظروف طبيعية مباينة زمانياً ومكانياً للظروف الحافة بالتلفظ ، مستهدفاً الإيهام بأنه يحيل على مرجع الأحداث ، وبأن ما يسرده قد حدث حقا .

سابعاً ، تتوّج الحكاية بخاتمة تلخص منها غايتها ومن الخطة مداها . ويصح أن نعدها فعل كلام(٣٢) . وهي بوصفها هذا تقوم على قصد(٣٣) هو الرغبة في إفادة المتقبل وجعله يتمثل الحكاية ويعتبر بها ، وعلى صيغة(٣٤) تقوم على المزاوجة بين الطقسيّ المجسَّد في حركات الممثلين البطيئة عند حملهم رأس جابر الضحية وسبب هلاك صاحبه ، والواقعي القائم على استدعاء شخصيات كانت شاهداً على تألق جابر وأفوله ، كما تزاوج بين إبراز الباطل والنطق بصوت الحق ؛ صوت الضمير الجماعي الغائب ، وبين الشعريّ المؤثر ، والمنطقي التعليمي .

الجزاء : نخلص إلى تعرف النتائج التي انتهى إليها مشروع كل من الطرفين ؛ فردود الزبائن الجدلية ، الممتدة من بداية سرد الراوي وقائع المغامرة إلى مشارفته النهاية ، تدل على تحقيقهم جزئياً مشروعهم

الرامى — كما رأينا — إلى الاستغراق فى الماضى الأسطورى هربا من الواقع ، وسعياً إلى تعويض هذا بذاك . ونجاحهم — وإن يك جزئياً — فى تحقيق مشروعهم يعد بالنسبة إلى مشروع الراوى الهادف إلى كشف غشاوة الجهل هذا المساعد للمؤقت الضد الخارجى وتعريفهم بالذات — يعد فشلا لأنه أسهم فى تضليلهم وإخفاء الواقع عنهم .

أمّا النهاية فكانت مخيبة لتوقعات الزبائن ، ومولّدة فى نفوسهم المرارة والإحباط . فهل شفع ذلك بتحقيق الراوى طلبته المذكورة ؟

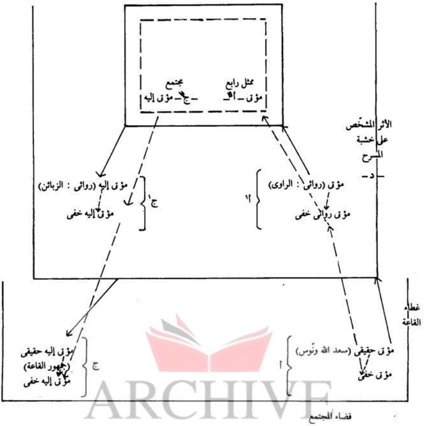
لنسق بعض ما علّق به الحاضرون على الحكاية فى نهاية السهرة « زبون(١) : ما هذه الحكاية ؟ زبون(٣) : إنها قاتمة كالحكايات السابقة/زبون(٢) : إن لم تتغير حكايات العم مؤنس فمن الأولى أن نبقى فى بيوتنا/زبون:نأتى إلى هنا لنفرج عن كربنا ونسرّى عن النفس لا لنكتئب ونحـزن » . (ص ١٦٧ ) . هكذا انتهى « الاختبار التأويلى » بالإحباط ، وهكذا كانت الخيبة حليفة الراوى وجزاءه ؛ ولم تسعفه معرفته ولاخطّته التعليمية فى استدراجهم إلى إعادة النظر فى موقفهم وتصحيحه ، وصولا إلى إدراك الذات ، فهل يجوز وحالة الإحباط تتناول المسرحية من جميع أقطارها ، وفى جميع المستويات ، أن نستنتج أنها تنبنى على نظرة متشائمة أساسا ؟ ملاحظة أولى تتبادر إلى الذهن هى أنه لو استقام الاستنتاج المذكور صحيحاً لما أمكننا أن نفسر سبب تكلّف المؤلف مشقة الكتابة وعناءها ، وللاذ بالصمت . وفى النص قرائنُ تدل على أن هذه النظرة محددة بظروف وأنها موقوفة عليها ، وأنها ستجتاز متى تغيرت النظرة إلى الواقع وإلى الذات . من ذلك قول الراوى مخاطباً المتقبلين فى بداية المسرحية بأن زمن قص الحكايات السارة لم يحن بعد ، وقوله فى النهاية معقباً على إبداء بعض الحاضرين استياءهم من انتهاء المسرحية بفاجعة : إن تغيير قص هذا الضرب من الحكايات مرهون بهم . ولا أظننا فى حاجة إلى التبسط فى التحليل لنبين أن الخطاب موجّه فى الحقيقة إلى المتفرجين وإلى المجتمع من خلالهم بحكم ارتباط أولئك بهذا ارتباط الجزء بالكل . حسبنا أن نشير إلى تضمن النص فى نهاية السرد ملاحظة مفادها أن المجموعة تتوجه إلى الزبائن وإلى الجمهور ، سائلة إياهم تحمل تبعات مواقفهم . ثم إن ما نعرفه من احتذاء سعد الله ونوس فى عدد من مسرحياته ، بخاصة منها المؤلفة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مثل « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، و« سهرة مع أبى خليل القبانى » ، و« الملك هو الملك » ، أساليب بريشت الفنية التى تقوم فيما تقوم عليه على إشراك جمهور المتفرجين فى العمل الفنى . ووصل فضاء المسرح بفضاء القاعة يجعلنا نقطع بكل اطمئنان بأن المتفرجين يُعدّون طرفاً مضمّنا فى الخطاب ، مقصوداً رأساً بعملية التبليغ . فى وسعنا أن نقرر — استناداً إلى ما تقدم — أن تحقيق الإنتشاء رهين اهتداء المتفرجين إلى الفعل التأويلى الصحيح . وإذا كان الموضوع المعطى(٣٥) وفق مفهوم « ديكرو » هو قصور الزبائن فى التفكير ، وانعدام كفاءتهم المعرفية المؤهلة ، فالمفترض أن يتبنى المتفرجون موقفاً نقيضاً ، ويقوموا بالفعل التأويلى المنشود . لكن كيف يتهيأ لهم ذلك ؟ الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى تحديد خطة المؤلف فى مخاطبته الجمهور . فمن الواضح أن المؤلف - مثله مثل الراوى المضمَّن له ، والرجل الرابع المضمن لكليهما- محكوم فى وضعيته بعاملين : الأول ، أن الظروف الخارجية الحافة بالخطاب تقتضيه توخى الحيطة والتزام الحذر ؛ والثانى ، أنه يريد الإقناع بالتوسل بأساليب تعليمية ، من أظهرها التضمين فى مستويات عدة ، أو التراكب التضمينى ، فكما أن الزبائن يختلفون إلى القهوة طلباً للهو فكذلك يؤم الجمهور قاعة المسرح ابتغاء المتعة ونسيان ضغوط الواقع . ولما كان أولئك ينظرون إلى صورتهم منعكسة فى الحكاية ، جاز أن نستنتج أن المتفرجين يحاورون صورتهم المضمنة فى صورة الزبائن المضمّنة بدورها فى الحكاية ، المضمّنة فى الخيال الشعبى المجسِّد لضرب من التراث . وهكذا ترتد إليهم صورتهم مضاعفة فى صور أخرى ، يعكس بعضها بعضاً ، ويحيل بعضها على بعض ، ويشرح بعضها بعضا ، وفق حركية(٣٦) قائمة على الإبعاد المستمر بين الذات وثنائيتها وترجيع صداها ترجيعا متنوع الوجوه والقسمات . وهكذا يتاح للمتفرجين النظر إلى واقعهم نظرة نافذة فاحصة ، والانتقال من الذاتى المحسوس إلى الموضوعى المجرد ، فيلتقون بأنفسهم ، وتتحقق الوحدة بين الظاهر والباطن ، ويحصل الانتشاء ، وعندئذ يحل أوان قص الروايات السارة .

ويتشكل جِماع وجوه التضمين فى الصورة التالية : المؤلف سعد الله ونوس — أ — يقدم للجمهور — ج — الذى تربطه به وضعية تاريخية — س — علبة مجسدة فى الأثر المسرحى — د — وهذه العلبة تحوى بدورها علبتين : كبرى وصغرى ، تتضمن الأولى صورة مصغرة للأطراف الخارجية المذكورة ، حيث المؤلف يجسده الراوى — أ١ — والجمهور يحيل عليه الزبائن — ج١ — وهذان الطرفان تضمهما وضعية تاريخية — س١ — شبيهة بالوضعية التاريخية الحافة بالجمهور والمؤلف . وتحوى الثانية المجسدة فى الحكاية المروية الأطراف الثلاثة موضوعة فى ظروف مباينة مكانيا وزمانيا للأولى : أ٢ يشخصه الرجل الرابع المعادل الموضوعى للراوى وللمؤلف .

ج٢ ( يمثل شرائح من المجتمع تحيل على زبائن القهوة وعلى الجمهور من خلالهم ) .

س٢ ( يجسد الوضعية التاريخية التى يعيشها الرجل الرابع ومجتمعه التى تحيل على الوضعية التاريخية الحافة بالراوى والزبائن ومن خلالهم بالمؤلف والجمهور ) .

ويلخص الرسم التالى بعض ما قمنا بتحليله






### من النيّة فى القول إلى قول اللغة

انطلقنا فى تحليلنا للنص من نظامه الدال أساسا . وقد تفجأ بعض الاستنتاجات التى انتهينا إليها القارىء ، ولعله يرفضها . فهل يحظى نظام القيم الإيديولوجية المستخرجة من مقولات غير خاضعة للتجربة وليس من الميسور التثبت من صحتها برضى المؤلف سعد الله ونوس فيعترف بها ويتعرف هو نفسه من خلالها ؟ وهل يريد أن يكون بكتابة أثر مسرحى ، أم باستدراج القارىء إلى أن يكون ؟ إذا كان التحليل ضرورياً لتتضح الخطوط الأساسية لنظام تقويمى[٣٧] فذلك لأن المعنى يستوى إلى حد فى فضاء غير فضاء الخطاب المباشر . وتتلخص التساؤلات فى النهاية فى ما يلى : من المتكلم فى النص ؟ وما الغاية من خطابه ؟ ومن يتبنى نظام القيم المضمنة فيه ؟ وإلى من يتوجه بها ؟ فى هذا المجال تطالعنا مشكلة اللغة فى كل مداها : الباث يسعى إلى امتلاك اللغة والسيطرة عليها ، يحدوه الحرص على تنظيم خطاب متماسك ، لكن الأداة تتعدى لا محالة المشروع وتسبقه أو تتخلف عنه ؛ فهى تفرض ضغوطها ، وتجاوز النوايا ، وتوسع الصدى . اللغة فى الخطاب الخاص ــ كما يقول باختين ــ لغة كثر ، والخطاب الفرد متعدد الأصوات هو رَسْم لكل أنواع الخطاب الأخرى ، ما سبق منها وما هو قائم . وما خطاب الراوى ــ تأسيسا على هذا ــ سوى حصيلة لمجموعة هائلة من أنواع الخطاب الأيديولوجى والاجتماعى والشعبى ، القديم منه والحديث .

ولنفرض أن الدال طابق المدلول ، وأن القارىء أو المتفرج اهتدى إلى فهم النوايا الخفية التى ينطوى عليها خطاب الراوى ، فالقضية لا تحل ، وتسلمنا إلى قضية أخرى لا تقل عنها خطورة وتعقدا ، وتتصل بعلاقة المسرح الأيديولوجى بالواقع ، ومدى تأثير ذاك فى هذا . ولعل « دور » Dort كان على حق عندما أشار إلى أن الذين يؤمون هذا النمط من المسرح مقتنعون مسبقاً بالاتجاه الفكرى المنبنى عليه . وعلى هذا ألا يحاكى هذا المسرح تفكيرهم فى هذه البؤرة الفضائية الوهمية التى هى خشبة المسرح ، فإذا بهم ينظرون إلى أنفسهم نظرة نرجسية ، وإذا بهذا المسرح يلتقى موضوعياً بصنوه التقليدى القائم على الوهم والتطهير ؟

ومع ذلك ، وبرغم كل ما نوجهه من نقد لهذا الضرب من المسرح ، فلعل فائدته ليست منعدمة تماما، وإن لم يكن ذلك إلا فى جعل علاقتنا بالموروث وبالتاريخ مشكلية ، ومتوترة . وإذا استقام للمُؤ ق الضد الخارجى أن يوجه الخطاب على نحو يخدم مصلحته ، أفمن الحتمى أن يخفق المؤ ق فى تأسيس عقد من حيث نجح الأول ؟

## الهوامش :

١ - Sujet d'etat
٢ - Role thématique
٣ - Rastier-Courtes
٤ - Stratégies discursives
٥ - Pragmatique
٦ - Ubersfeld
٧ - Narrateur/ Narrataire
٨ - epreuve
٩ - Contenant/ Contenu
١٠ - ص ٥١ .
١١ - L'éffet du réel
١٢ - acteur
١٣ - isotopie
١٤ - modèle actanciel
١٥ - manque
١٦ - Competence
١٧ - échange
١٨ - anti-destinateur
١٩ - Parcours Figuratif
٢٠ - Sèmes
٢١ - Carré veridictaire- veridiction
٢٢ - disphorie
٢٣ - euphoric
٢٤ - objet de qualification
٢٥ - Savoir sur l'être
٢٦ - طبعة إدارة الطباعة ، المنيرة ـ القاهرة ، ص ١٢٣ .
٢٧ - ترجمة إبراهيم الكيلانى ـ طبعة القاهرة ، ص ١٥٩ .
٢٨ - L'irresistibilité a succession du roi Ui
٢٩ - debrayage-embrayage
٣٠ - Sujet de l'énonciation
٣١ - Sujet de l'enoncé
٣٢ - Acte de parole
٣٣ - Illocution
٣٤ - La cutaire
٣٥ Posé
٣٦ - Gestus
٣٧ - Axiologique

# حكاية الجارية تودّد
## قراءة حضارية

نبيلة إبراهيم

( ١ ) ليست « حكاية الجارية تودد » ، وهى إحدى حكايات ألف ليلة وليلة[١] ، غريبة عن حكايات الليالى فحسب ، بل هى حكاية غريبة فى حد ذاتها .

فهى ليست حكاية تحكى عن عالم الجن والسحر ، وليست حكاية تحكى عن الحب المتسلط الذى يأسر صاحبه لمجرد رؤية صورة المحب ، أو لمجرد السماع عنه . وهى ليست حكاية الفقير الذى يتمنى أن يهرب من واقعه ، ثم ينفتح له كنز فتتحول حياته فجأة من الفقر المدقع إلى الثراء الكبير . هذه الأنماط من الحكايات التى يشيع جوها فى الليالى ، لا تنتسب إليها حكايتنا . إن حكاية الجارية تودد حكاية إنسان يسعى إلى إدراك معنى وجوده ، وإلى البحث عن معنى الحياة ، وهى حكاية يتحدث فيها التراث إلينا ويطالب بحقه فى التصديق . ثم هى حكاية تتولد فيها المعرفة من التجربة ، وتدفعنا إلى إدراك الكليات من الجزئيات .



ثم هى حكاية تنطوى على الثنائيات المتقابلة : ثنائية الفرد والمجتمع ، واللغة والكلام ، والثقافة الرسمية والشعبية ، وثنائية الذاكرة المستمرة والتركيب الآنىّ ، وثنائية التركيب الرأسى والتركيب الأفقى . وكل هذه الثنائيات يمكننا أن نردها إلى مستويى المعرفة وقوة الكلام . ذلك لأن الثنائيات المتعارضة تخلق بناء من المعنى ، كما يقول جريماس ، أكبر تعقيداً من مفردات عناصره[٢] .

وتحكى الحكاية أن الجارية تودد كانت معروضة للبيع لتوفى بثمنها ديون مولاها الذى ركبه الدين نتيجة لتبديده ثروة أبيه المتوفى ، وأصبح شبح الفقر يتهدده ليلاً ونهاراً . ولكن الجارية تودد استبدلت بهذا المشروع المادى مشروعاً معنوياً ، أو لنقل معرفياً ؛ فقيمتها ، كما تقول ، ليست فى المال ، بل فيما لديها من العلم والمعرفة . ومن ثم فقد طلبت عرضها على هارون الرشيد كى يختبر علمها ومعرفتها على أيدى كبار العلماء فى الفقه والتشريع واللغة والطب والفلك والمعارف العامة ، وفى الموسيقى ، بل فى لعبة الشطرنج ، واشترطت أن يخلع كل عالم عنه طيلسانه إن هى بزته ، علامة على تسليمه بنقص علمه واكتمال علمها . ووافق هارون الرشيد ، ونجحت الجارية تودد فى التجربة ، ودفع إليها جميع العلماء طيلساناتهم ، كما أقر هارون الرشيد فى النهاية بأن الجارية لا تقدر بمال .

وليس الهدف من هذه الحكاية أن الجارية كانت تريد إثبات علمها الواسع فى كل فرع من فروع العلم والمعرفة ؛ فنحن حين نسلم بهذا الهدف ، إنما نسلم بجزئيات الحكاية دون كليتها . ولكننا إذا سلمنا بأن وظيفة النص لا تتحقق إلا فى إطار علاقة الأجزاء بعضها ببعض من ناحية ، وعلاقتها بالوحدة الكلية للنص من ناحية أخرى ، حيث الجزء لا تبدو قيمته إلا بوصفه حركة فى معنى أكبر ، فإن هذا يتطلب منا قراءة أخرى للحكاية ، نسميها باديء ذى بدء بالقراءة الحضارية للنص .

وإذا كنا الآن بصدد نص لغوى ، فإن هذه القراءة تتطلب منا أولاً أن نبحث فى الإجراءات الوصفية للنص ، وفى وظيفة الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها اللغة ثانياً ، ثم إنها تتطلب منا فى النهاية أن نحلل الحكاية بوصفها حركة فى العملية الحضارية العربية .

( ٢ )

فعلى مستوى الإجراء الوصفى للنص نلاحظ أن حكاية الجارية تودد هى حكاية عن حكاية ، تعكس فى حد ذاتها مستوى حضارياً محدداً . ونعنى بالحكاية الثانية تلك الحكاية النمطية عن الألغاز ، التى ترد فى تراث شعوب العالم بأسره . والحكاية النمطية هذه تخضع لقانون الثبات والتغير ؛ فهى بوصفها نصاً ثابتاً ، تحكى عن ألغاز تطرح من سائل إلى مسئول ، وعلى المسئول أن يثبت تميزه الفكرى بحله للألغاز المطروحة عليه[3] . أما فى إطار التغير ، فإن الحكاية ، وهى تقدم فى أزمنة مختلفة وأمكنة مختلفة ، تتغير رواياتها بتغير نصها ، وتغير مجالها ، وتغير قارئها أو مستمعها . فالحكاية على هذا النحو تعد نصاً مفتوحاً ؛ إذ إنه مع استمرار رواياتها يكون هناك توقع لرواية جديدة .

وقد كانت حكاية الألغاز ، فى أصولها الأولى ، تعبيراً عن فكر أسطورى درامى . وأقربها إلى أذهاننا حكاية لغز أبى الهول فى أسطورة أوديب ، التى أطيح فيها برؤوس الذين أخفقوا فى حل لغز أبى الهول ، حتى جاء أوديب وحل اللغز ، فأنقذ بذلك سكان طيبة من تهديد الوحش المهول ، الذى ما كاد يسمع حل اللغز حتى انفجر ومات .

هذا اللغز الدرامى وأمثاله ، تحول بعد ذلك على مر العصور إلى حكايات ألغاز مسلية . فيحكى فى التراث الهندى « أن شخصاً نحت تمثالاً لفتاة من شجرة ، ثم جاء الثانى فزين التمثال ، وجعل له الثالث ملامح مميزة ، كما بعث فيه الرابع الحياة . فمن نصيب مَن مِن هؤلاء تكون الفتاة ؟ هكذا سأل الملك أميرة لم يسبق لها أن نطقت بالكلام ، وكان الملك يريد أن يتزوج بها ، شريطة أن تنطق بتفسير هذه الحكاية الملغزة . وأصرت الفتاة على عدم الكلام ، حتى قال أحد الحاضرين إن الفتاة لابد أن تكون من نصيب الرجل الذى نحتها من الشجرة . وعندئذ نطقت الأميرة قائلة : إن الشخص الذى نحتها هو أبوها ، وأن الذى زينها هو أمها ، والذى ميز شخصيتها هو معلمها ، والذى نفخ فيها الروح هو زوجها ، بهذا نطقت الأميرة فتم زواجها من الملك إثر ذلك »[4] .

الحكاية حكمة من حكم الهنود التى اشتهر بها تراثهم . وهناك فى التراث العالمى كذلك ألغاز الملكة بلقيس التى طرحتها على النبى سليمان ، وكذلك ألغاز « توارندوت » أميرة الصين التى كتب عنها الشاعر الألمانى شيلر مسرحية تحمل اسمها[5] .

والتراث العربى منذ العصر الجاهلى ملىء بحكايات الألغاز . وربما كانت حكاية « وافق شنٌّ طبقة » من أقدم حكايات الألغاز التى وردت إلينا فى تراثنا العربى القديم . فى هذه الحكاية يروى أن « رجلاًمن دهاة العرب وعقلائهم يقال له شَنّ آلى أن يطوف البلاد حتى يجد امرأة مثله فيتزوجها . فبينما هو فى بعض مسيره إذ وافقه رجل فى الطريق فسارا جميعاً ، فقال له شَنّ : أتحملنى أم أحملك ؟ فقال : أنا راكب وأنت راكب ، فكيف تحملنى أو أحملك ؟ ثم سارا فانتهيا إلى زرع قد استحصد ، فقال شن : أترى هذا الزرع أكل أم لا ؟ فقال الرجل : لم أر أجهل منك ؛ ترى نبتا مستحصداً فتقول : أكل أم لا ؟ فسكت ثم سارا حتى دخلا القرية ، فلقيا جنازة ، فقال شن : أترى صاحب هذا النعش حيّاً أم ميتاً ؟ فقال له الرجل : ترى جنازة تسأل عنها أميت صاحبها أم حىّ ؟ فسكت عنه شَنّ وأراد مفارقته ، فأبى الرجل أن يتركه ، وسار به إلى منزله . وكان للرجل بنت يقال لها طبقة . فلما دخل عليها أبوها سألته عن ضيفه ، فقال : ما رأيت أجهل منه . وحدثها بحديثه ، فقالت : ياأبت ما هذا بجاهل . أما قوله : أتحملنى أم أحملك ، أراد أتحدثنى أم أحدثك ؛ وأما قوله : أترى هذا الزرع أكل أم لا ، فأراد هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا ؟؛ وأما سؤاله عن الجنازة فقد أراد أن يسأل عما إذا كان المتوفى قد ترك عقباً يحيا بهم ذكره أم لا . فخرج الرجل فقعد مع شَن فحادثه وقال له : أتحب أن أفسر لك ما سألتنى ؟ قال : نعم ؛ ففسره ، فقال شَن : ما هذا من كلامك ؛ فأخبرنى عن صاحبه ، فقال : ابنة لى . فخطبها إليه فزوجه إياها ، وحملها إلى أهله . فلما رأوها قالوا : وافق شَن طبقة ، فذهبت مثلاً ، يضرب للمتوافقين »[6] .

ولا تخرج حكاية الجارية تودد كذلك ، من ناحية الشكل ، عن كونها حكاية ألغاز . وهذا ما يدعونا إلى القول بأنها تحول عن حكاية الألغاز النمطية ؛ فأحداثها الأساسية تتلخص فى مجموعة من الألغاز التى تدور بين ممتحِن وممتحَن ، بحيث تكون الجارية تودد فى البداية هى الممتحَنة ثم تتحول لتصبح الممتحِنة . ولكن حيث إن حكاية تودد تعد أولاً إحدى حكايات ألف ليلة وليلة من ناحية ، كما تتميز بأسئلتها الخاصة من ناحية أخرى ، فإنها تعد لذلك حكاية ذات دلالة ومغزى خاص ؛ أى أنها بقدر ما تقترب من حكايات الألغاز تبتعد عنها كثيراً .

وهذا ينقلنا إلى البحث فى المستوى الحضارى الثانى للحكاية .

( ٣ )

وإذا كان لنا أن نعد حكايات ألف ليلة وليلة نصاً موحداً ، على الرغم من تنوعه ، فإن حكاية تودد لابد أنها ترتبط بحكايات الليالى برباط ما . وهى فى الحقيقة ترتبط بسائر الحكايات برباطين ؛ رباط شكلى وآخر معنوى ، من شأنه أن يكشف عن بعد من الأبعاد الحضارية فى الليالى .

أما من الناحية الشكلية ، فهى ترتبط بحكايات الليالى فى بدايتها ونهايتها . أما بدايتها فهى تشارك حكايات الليالى فى أنها تصدر عن مصدر واحد هو شهر زاد ، التى تضع بصمتها قبل كل حكاية بقولها : « بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد » . وهى تشارك الليالى كذلك من ناحية البنية الشكلية ، من حيث إنها تبدأ بحالة الاستقرار التى سرعان مايعقبها نقص أو تهديد فى حياة الأسرة . فهى تحكى ، كما سبق أن ذكرنا ، عن تاجر ثرى يعيش فى بحبوحة من العيش ، ثم يبدو شبح الموت مهدداً لكيان الأسرة فيختفى الأب مخلفاً ثروته الطائلة لابنه الوحيد . وعلى طريقة الليالى فى الوصول بالتعبير إلى الحد الأقصى من الانفعالات ، تصور الحكاية الابن مستغرقاً فى حزنه كأنه لا يستطيع منه فكاكاً . ثم لا تلبث أزمته أن تنفرج عندما يقتحم إخوان السوء عليه حياته ، ويخرجونه من حالة الغم إلى الانبساط ، ومن الجدية إلى اللا مبالاة ، حتى إذا نفد ماله فى صحبة الإخوان ، تركوه وحيداً بلا مال أو خلان .

« قالت : بلغنى أيها الملك السعيد أن أبا الحسن بن الخواجا لما دخل عليه أصحابه الحمام وفكوا حزنه ، نسى وصية أبيه ، وذهل لكثرة المال ، وظن أن الدهر يبقى معه على حال ، وأن المال ليس له زوال ،

فأكل وشرب ، ولذ وطرب ، وخلع ووهب ، وجاد بالذهب . . . ولم يزل على هذا الحال إلى أن مال المال ، وقعد الحال ، وذهب ما كان لديه ، وسقط فى يديه ، ولم يبق له بعد أن أتلف ما أتلف غير وصيفة خلفها له والده من جملة ما خلّف . وكانت الوصيفة ليس لها نظير فى الحسن والجمال ، والبهاء والكمال ، والقد والاعتدال ، وهى ذات فنون وآداب ، وفضائل مستطاب ؛ قد فاقت أهل عصرها وأوانها . . . وهى مع هذا كله فصيحة الكلام ، حسنة النظام . . فلما نفد جميع ماله ، وتبين سوء حاله ، ولم يبق معه غير هذه الجارية ، أقام ثلاثة أيام وهو لم يذق طعم طعام ، ولم يسترح فى منام ، فقالت له الجارية : ياسيدى احملنى إلى أمير المؤمنين هارون الرشيد ، واطلب ثمنى منه عشرة آلاف دينار ، فإن استغلانى قل له يا أمير المؤمنين وصيفتى أكثر من ذلك ، فاختبرها ، يعظم قدرها فى عينيك ، لأن هذه الجارية ليس لها نظير ، ولا تصلح إلا لمثلك »(٧) .

وكما تشارك الحكاية الحكايات الأخرى فى جو البداية ، تشاركها كذلك فى النهاية ، حيث يُسدّ النقص الذى برز فى البداية ، ويعود الوضع إلى الرخاء والاستقرار مرة أخرى .

« وقام أمير المؤمنين وسلم مائة ألف دينار لصاحب الجارية تودد ، وقال لها : ياتودد تمنّى علىّ ! قالت تمنيت عليك أن تردنى إلى سيدى الذى باعنى ، فقال لها : نعم ، فردها وأعطاها خمسة آلاف دينار لنفسها ، وجعل سيدها نديماً له على طول الزمان »(٨) .

وأما عن العلاقة المعنوية للحكاية بحكايات الليالى ، فإن الحكاية تدور فى إطار الحكايات التى تصور المجتمع العربى بصفة عامة . وفى ذلك يقول « فون ديرلاين » : « هذه المجموعة من الحكايات الخرافية ( يعنى حكايات ألف ليلة وليلة ) ترسم صورة للحياة العربية خلال قرون ستة . وكثيراً ما يتصور الإنسان أن هذه الحكايات ربما كانت أكثر غنى ووفرة مما يمكن أن تكون عليه هذه القرون مجتمعة . فالخليفة الذى يتصف بالعدل ، وذلك الحاكم المستبد الذى يطاع طاعة عمياء ، والوزير الوفى والآخر المزيف ، ورجل البلاط الذى يقف وراء الدسائس ويدبرها ، وحكم السلطان بوصفه رجل القضاء الأعلى ، وقراراته وأحكامه العادلة بين الأحزاب ، ثم المعارك حول العقائد ، وخروج الشعب إلى الأسواق عند الاتجار فى الرقيق ، وعند تبادل التجارة فى صخب ، وعند المساومة فى الأشياء النفيسة وفى مستلزمات الحياة ، وحياة الحريم وبيوت البغاء ، وملامح القوافل عبر الصحراء ومغامرات الأسفار الخطيرة فى البحار ، وهذا المزيج المختلط من المسيحيين واليهود وعباد النار والمؤمنين ، ونشاط أصحاب الحرف والخبازين والجزارين والإسكافية والخياطين والسماكين وعمال السفن والشيالين والعبيد ــ كل هذا يصور فى صور جديدة دائماً ، وغنية بألوانها ، وفى حكايات هزلية مثيرة ، وفى صدق لا مثيل له ، وطبيعة قوية محيرة . وما تكاد تبدو الخطوط الرئيسية الواضحة البارزة القليلة ، حتى تتسع وتفرغ شحنتها وسط أكثر أمور الحياة إثارة »(٩) .

وفيما يختص بصور المرأة فى الليالى ، فقد قدمت حكاياتها نماذج كثيرة للمرأة ، بل يمكننا أن نقول إنها استوعبت نماذجها جميعاً ؛ فهناك المرأة الغادرة المدبرة للمكائد ، والمرأة المحبة المعشوقة ، سواء أكانت فى عالم الجن أم فى عالم الإنس ، وهناك المرأة الجميلة والأخرى القبيحة ، ثم المرأة الحرة والمرأة الجارية ، ثم أخيراً المرأة البسيطة الساذجة والمرأة العالمة .

وإذا نحن نظرنا إلى البنية التحتية للّيالى ، وجدنا أن حكاية تودد ليست سوى تمثيل آخر للحكاية الأم ؛ حكاية شهر زاد مع شهريار . حقاً إن شهر زاد كانت امرأة حرة وليست جارية ؛ فهى ابنة وزير الملك شهريار ، ولكنها كانت فى حياتها مع الملك المتسلط المستبد ، الذى كان يقتل كل عروس تزف إليه صباح ليلة العرس ــ كانت بمثابة الجارية التى لم تكن تملك من أمرها شيئاً . ولكن شهر زاد ، التى وصفها الكتاب بأنها عالمة ، وأنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة وبالملوك السابقين والشعراء ، استطاعت بعلمها وفنها الواسع العريض أن تهزم الملك شهريار ، وأن تجعله يستسلم لها ، أو بالأحرى لعالمها . وكانت النتيجة أنها نالت الحياة الحرة الكريمة البعيدة عن كل تهديد .

وكأن الجارية تودد ، الصورة الأخرى لشهر زاد ، شاءت أن تواصل انتقامها من الرجال ، أو هى بالأحرى شاءت أن تعلو بنفسها وشخصيتها فوق الرجال ، وكان سلاحها فى ذلك العلم والمعرفة والفن ، فبزت الفقيه وعالم الكلام وعالم الطب وعالم الفلك جميعاً ، وكذلك فارس الشطرنج الذى قالت له بعد أن غلبته مرتين : « أنا أراهنك فى هذه المرة الثالثة على أن أرفع الفرزان ورخ الميمنة وفرس الميسرة ، وإن غلبتنى فخذ ثوبى ، وإن غلبتك أخذت ثوبك . قال رضيت بهذا الشرط . ثم صفا الصفين ، ورفعت الفرزان والرخ والفرس ، وقالت له : انقل يامعلم ! فنقل ونقلت ، حتى قربت له الفرزان ودنت منه ، وقربت البيادق والقطع ، وشغلته وأطعمته ، ثم قالت : كُلْ حتى تزيد على الشبع ، وما يقتلك يابن آدم إلا الطمع . أما تعلم أنى أطعمتك لأخدعك ؟ انظر فهذا الشاه قد مات »(١٠) .

« أضف إلى ذلك أنه جىء لها بعود أصيل ، كأنه العود الذى قال فيه الشاعر :

سقى الله أرضاً أنبتت عود مطرب ... زكت منه أغصان وطابت مغارس
تغنت عليه الطير والعود أخضر ... وغنت عليه الغيد والعود يابس

فانحنت تودد على العود انحناءة والدة ترضع ولدها ، وضربت عليه اثنى عشر نغماً حتى ماج المجلس من الطرب »(١١) .

وكانت مكافأة تودد فى بداية الأمر مادية ؛ إذ قدرها الرشيد بمائة ألف دينار ، قدمها إلى سيدها ثمناً لها ، ولكن تودد رفضت أن تستمر جارية وإن كانت فى بلاط الرشيد ، وتمنت على الرشيد أن تبقى مع سيدها الذى أثرى نتيجة لثراء علمها ، بل ارتفع قدره بفضلها عندما اختاره الرشيد نديماً له . وأحسب أن الرشيد اختارها هى من خلال ذلك ، لكى تكون نديمة له ، فيموج بلاطه بمحاوراتها الحية مع ندمائه من رجال العلم والفن والأدب .

وإلى هذا الحد نستطيع أن نقول إن النص وإن كان إنتاجاً لنص قديم ، فهو لا يتكرر إلا لأن له وظيفة جديدة . وهذه الوظيفة الجديدة

هى مشاركة حكايات الليالى فى التغلغل فى قلب الحضارة العربية ، وتوصيل نبضها الحى إلى كل من يقرؤها .

( ٤ )

وحتى الآن لم نقترب من جسم الحكاية الذى يمثل مادتها الأساسية ؛ وهى مجموعة المعارف المتنوعة الهائلة ، التى تمثل ذلك الكم المتراكم من المعرفة لدى الجارية تودد . لقد كانت الأسئلة التى طرحت إما أنها أسئلتها إلى الآخرين ، أو أسئلة الآخرين التى كان عليها أن تجيب عنها ، وهذا يعنى أن تودد تعد جماع العلم والمعارف والفنون العربية . وهذا ما يدفعنا إلى أن ننظر إلى الجارية تودد من زاوية جديدة ثالثة ، أو بالأحرى مستوى حضارى ثالث ، بوصفها ممثلة للحضارة العربية فى أوج اكتمالها .

على أن هذا لا يعنى أن القراءة الحضارية للنص تقف عند حد البحث عن وحدته ممثلة فى مغزاه ، بل ينبغى أن تنظر فيما هو أبعد من ذلك ، أى فى الهدف الذى يتجه إليه النص . ومعنى هذا أن هدف النص يكون مزدوجاً ؛ فهو بقدر ما يحمل القارىء على أن يتحرك بداخله ، يدعوه فى الوقت نفسه إلى أن يتحرك خارجه ، حيث تتحكم البنية الثقافية فى النص .

وربما عنّ لنا أن نثير سؤالاً نراه مهما ، قبل أن نحاول تمثل النص متغلغلاً فى عمق الحضارة العربية ، وكاشفاً عن حركتها الدينامية . وهذا السؤال هو : هل هذا النص وغيره من نصوص ألف ليلة وليلة ، بل النصوص الشعبية مجهولة المؤلف ، التى وجدت طريقها إلى التدوين ، هل هدفها التعبير أم التوصيل ؟

ولكى نجيب عن هذا السؤال نقول : إن التعبير حركة بين الذات المبدعة والذات المتلقية ؛ إذ إن اللغة المكتوبة ، على مستوى الإبداع الفردى ، هى حوار بين الكاتب والقارىء ، كما أن المشاعر والأفكار تتبادل بينهما على نحو عاجل وفورى . أما المعنى الذى يتوصل إليه القارىء المتلقى ، والذى لا يصرح به النص ؛ والنص الجيد لا يصرح به عادة ، فإنه يكون من عند القارىء ؛ الأمر الذى يجعل بعض النقاد المحدثين يفترض أن هناك نظام اتصال سابقا على النص لدى المتلقى وأن المتلقى ، يستحضر هذا النظام دائماً وقت قراءة النص . وهم يشبهون الكتابة فى هذه الحالة بالصور التى لا يدركها الإنسان إلا نتيجة اتصال سابق بينه وبين العالم[١٢] .

وقراءة النص الشعبى المدون لا تقوم على هذا المفهوم . وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن النص الشعبى المدون ليست مهمته التعبير بل التوصيل . فالقارىء لا يقف فيه ليتحاور مع اللغة ، أو ليفهم المعنى البعيد والمعقد أحياناً ، الذى يقف من وراء اللعبة اللغوية التى ينبغى أن يتقنها الكاتب الفرد كذلك ، بل إن قارئ النص الشعبى يتحرك مع النص ، الذى يوصّل إليه معارف من مصادر متعددة . وهى معارف شديدة الاتصال بالحياة . وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن النصوص الشعبية المدونة فى التراث العربى قد قامت بدورها الفعال فى حركة التوصيل الحضارى .

ولكن ، إذا كان النص الشعبى المدون هدفه التوصيل ، وإذا كان النص الشفاهى الشعبى وظيفته التوصيل كذلك ، فإننا نتساءل مرة أخرى : ولم كان الحرص على التدوين ؟ ونحن نجيب عن هذا بأن التدوين كان عنصراً أساسياً فى حركة الحضارة العربية ، وهو الذى مكن من بقائها وتواصلها . وفضلاً عن هذا فإن التدوين ، الذى يعد مرحلة تاريخية لاحقة للمرحلة الشفاهية ، قد ساعد على تكوين تراث جديد يقوم على تغيير النص الشفاهى بهدف تحديده من حيث الشكل والمحتوى ، وبهدف تكوين حصيلة من التراكمات النصية المعرفية لا تكون قابلة للضياع ؛ وهذا هو جوهر مفهوم الحضارة .

هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإن عملية التدوين ارتبطت بحس العربى باتساع رقعة العالم الإسلامى ، الذى أصبح يمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب . والنص المدون هو الذى كان ينتقل إلى أفراد الشعب فى أى مكان من هذا العالم . ولهذا حرص الرحالة من العلماء على تسجيل يومياتهم ومعارفهم وتجاربهم التى اكتسبوها فى تطوافهم . فالكتابة تسجل أشتات المعارف ، كما تسجل ما استوعبته الذاكرة من رواسب المعارف القديمة ، التى شاعت فى أمكنة مختلفة وأزمنة مختلفة .

الكتابة إذن كانت نتيجة الوعى الشديد بضرورة أن يكون الكتاب بديلاً حضارياً عن الحفظ والذاكرة ، وذلك على سبيل تدعيم مهمة التواصل والاتصال الفكرى والحضارى . يقول الجاحظ فى كتابه الحيوان : « وقد قال ذو الرمة لعيسى بن عمرو ، اكتب شعرى ؛ فالكتاب أحب إلىّ من الحفظ ؛ لأن الأعرابى ينسى الكلمة وقد سهر فى طلبها ليلته ، فيضع فى موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس ، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام . . . ولولا الكتب المدونة والأخبار المخلدة لبطل أكثر العلم ، ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر ، ولما كان للناس مفزع إلى موضع استذكار »[١٣] .



ولقد وجدت بعض النصوص الشفاهية كذلك طريقها إلى التدوين ، مضيفة بذلك رصيداً إلى التراث الآخر الذى دونه الأفراد . ولم يكن من الممكن أن يصل نص الجارية تودد إلى ما هو عليه من تنظيم من حيث ما يتضمن من المعارف العلمية المتراكمة المتزاحمة لو أنه قد بقى نصاً مروياً وحسب . ولهذا فإنه من غير المستبعد أن يكون هذا النص بصفة خاصة قد دون من قبل أن يجد طريقه إلى ألف ليلة وليلة ، وقبل أن يتكيف مع جوها العام ، ذلك بأن هذا النص يعتمد فى جوهره على مواد العلوم العربية الأساسية ، من فقه وتشريع وعلم كلام وطب وتنجيم ، إلى جانب اعتماده على المعارف العامة .

على أن الحضارة العربية ، مع حرصها على الكلمة المدونة ، ظلت حريصة على الكلمة المنطوقة بوصفها وسيلة حية للاتصال . ونحن نعلم أن كتاب « الإمتاع والمؤانسة » لأبى حيان التوحيدى ، المفكر العربى الكبير ( يقال إن الكتاب ألف فى حوالى ٣٧٤ هـ ) كان فى الأصل مروياً أو لنقل محكياً للوزير أبى عبد الله العارض ، ثم قام أبو حيان بتدوينه بناء على طلب أبى الوفاء المهندس[١٤] . وقد كانت مجالس الخلفاء مجالاً واسعاً لعقد ندوات أساسها الحوار والمساجلات الشفاهية . وكان لهذه الندوات تقاليد تراعى بدقة . فيحكى أنه لم يكن يسمح « لحاضر مجلس الخليفة أن يذكر شيئاً إلا ما يسأل عنه ، أو يورد قولاً ، اختياراً أو مطالعة ، إلا ما استأذن فيه . وسبيله أن يخفض صوته فى حديثه ومحاورته ، ولا يرفعه إلا بقدر السماع الذى

لا يحتاج معه إلى استفهامه واستعادته ، وأن يتجنب إيراد حكاية تستمحل ، أو لفظ يسترذل . . . وقد بدأ النشاط الواسع يظهر فى عهد الرشيد ؛ إذ كان الخليفة نفسه على درجة عالية من الثقافة والمعرفة ، ثم كانت الدولة قد وصلت إلى حالة الاستقرار بعد أن اجتازت مرحلة الخطورة التى تواجه الدول عند قيامها . ففى مجلس الرشيد كانت تعقد مناظرات بين الشعراء ، ومناقشات بين الفقهاء ، ومساجلات بين أهل الفنون والأدباء »[١٥].

ومعنى هذا أن العلم كان قد حفظ وهضم ، وأصبح أشبه بالحكايات المتناقلة .

ومن الطريف أن حكاية الجارية تودد احتفظت بجو المساجلات العلمية التى كانت تعقد فى دار الرشيد ، فكانت مساجلاتها مع كل عالم على حدة ، بالإضافة إلى تفننها فى لعبة الشطرنج وفى العزف على العود . ثم إنها لم تكن ترد على العلماء فى تحديهم لها إلا بعد أن تتلقى الإذن من الرشيد ؛ ففى الحوار الذى دار بينها وبين عالم التنجيم ، على سبيل المثال ، « نظر المنجم إلى حذقها وعلمها وحسن كلامها وفهمها ، وابتغى له حيلة يخجلها بها بين يدى أمير المؤمنين ، فقال لها : ياجارية ، هل ينزل فى هذا الشهر مطر ؟ فأطرقت ساعة ، ثم تفكرت طويلاً ، حتى ظن أمير المؤمنين أنها عجزت عن جوابه . فقال لها المنجم : لم تتكلمى ! فقالت : لا أتكلم إلا إن أذن لى فى الكلام أمير المؤمنين . فقال لها أمير المؤمنين : وكيف ذلك ؟ قالت : أريد أن تعطينى سيفاً أضرب به عنقه لأنه زنديق . فضحك أمير المؤمنين وضحك من حوله . ثم قالت : يامنجم ، خمسة لا يعلمها إلا الله تعالى ، وقرأت : « إن الله عنده علم الساعة ، وينزل الغيث ، ويعلم ما فى الأرحام ، وما تدرى نفس ماذا تكسب غدا ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت »[١٦] .

( ٥ )

ونعود إلى الحوار الذى دار بين الجارية تودد والعلماء لنقول إن النص الذى بنى على أساس شكل أدبى شعبى قديم ، انفتح فى العصر الذى ألف فيه على مجموعة من الحقائق والأحداث ، فكان سجلاً لحضارة عصره الفكرية والمعرفية .

لقد كان الفكر العربى يتحرك بفعل القوى التى تضغط عليه لتجعله فى حالة نشاط دائمة . وكانت المعرفة بحثاً عن معنى القيم ، وعن منهج للوصول إلى الحقيقة . ولم يكن هذا يتحقق فى الإطار الفلسفى فحسب ، بل على مستوى الاشتغال بكل العلوم .

وقد تفجرت منابع المعرفة من أصول دينية ، وكانت أساساً لنشأة علوم ثلاثة تركت آثارها فى الفكر واللغة : التفسير ، وكان هدفه حصر المعنى ؛ والفقه ، وكان هدفه استنباط الأحكام الشرعية ؛ وعلم الكلام ، وكان هدفه تثبيت حقائق الدين . « كما ظهر اصطلاح المعرفة الأولى والمعرفة الثانية ؛ أما الأولى فهى التى يجدها الإنسان فى نفسه دون النظر إلى استدلال ، وهو ما يسمى فى اصطلاح المتكلمين المعرفة الضرورية ؛ أما المعرفة الثانية ، فهى الناتجة عن النظر »[١٧] .

وقد قام الفكر الإسلامى على أساس ما يمكن أن نلخصه فى مقولة المقاومة . فالفكر الاعتزالى كان مدفوعاً إلى مقاومة الفكر السلفى والجدل معه ، وكلاهما يقاوم الفكر الشيعى ، والنزاع لا يختفى ، والخصام لا ينتهى . ومن خلال هذا الجدل الدائب كان يتولد دائماً الفكر الجديد . فإلى جانب هؤلاء جميعا كان هناك إخوان الصفا ، الذين برز نشاطهم – على أرجح الأقوال – فى عصر الكندى الفيلسوف ( ١٨٥ – ٢٥٢ هـ ) ، وكانوا يؤكدون « أنهم لا يتعصبون لمذهب من المذاهب ، وأنهم لا يعادون علماً من العلوم ، أو يهجرون كتاباً من الكتب ؛ لأن رأيهم ومذهبهم – على حد قولهم – يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها ؛ ذلك لأن مذهبهم هو النظر فى جميع الموجودات بأسرها ، الحسية والعقلية ، من أولها إلى آخرها ، ظاهرها وباطنها ، جليها وخفيها ، بعين الحقيقة من حيث هى كلها من مبدأ واحد ، وعلم واحد ، وعالم واحد ، ونفس واحدة »[١٨] .

وفى مجتمع كهذا ، وفى ظل حضارة راسخة متكاملة على هذا النحو ، لابد أن تكون للعلماء مسئولية كبيرة ، ومكانة جليلة . يقول المطهر المقدسى الذى عاش فى القرن الرابع الهجرى : « ويأبى العلم أن يضع كنفه ، أو يخفض جناحه ، أو يسفر عن وجهه ، إلا لمتجرد له بكليته ، ومتوفر عليه بإنيّته ، مُعانٍ له بالقريحة الثاقبة ، والروية الصافية ، مقترنا به التأييد والتسديد ، قد شمّر ذيله ، وأسهر ليله ، حليف النصب ، ضجيع التعب ، يأخذ مأخذه متدرجاً ، ويتلقاه متطرفاً ، لا يظلم العلم بالتعسف والاقتحام ، ولا يخبط فيه خبط العشواء فى الظلام ، ومع هجران عادة الشر ، والترويح عن نزاع الطبع ، ومجانبة الإلف ، ونبذ المحاكلة واللجاجة ، وإجالة الرأى عند غموض الحق ، والتأتى بلطيف المأتى ، وتوفية النظر حقه من التمييز بين المشتبه والمتضح ، والتفريق بين التمويه والتحقيق ، والوقوف عند مبلغ العقول ، فعند ذلك إصابة المراد ، ومصادفة المرتاد »[١٩] .

ويحكى أن عليا بن يحيى المنجم ، الذى جالس الخلفاء حوالى نصف القرن الثالث الهجرى ، أسّس « خزانة كتب عظيمة فى ضيعته ، وسماها خزانة الحكمة ، وكان يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ، ويتعلمون منها صنوف العلم ، والكتب مبذولة لهم ، والصيانة مشتملة عليهم ، والنفقة فى ذلك من مال على بن يحيى . فقدم أبو معشر المنجّم من خراسان يريد الحج ، وهو إذ ذاك لا يحسن كبير شىء من النجوم ، فوصفت له الخزانة ، ورآها وهاله أمرها ، فأقام بها ، وأضرب عن الحج ، وتعلم فيها علم النجوم ، وأغرق فيه حتى ألحد »[٢٠] .

والشىء الرائع هنا أن يشعر المجتمع بأسره بجلالة العلم والعلماء ، وأن يتعامل معهم لا على أساس أنهم حاملو العلم فحسب ، بل ممثلو الطهر والقداسة . « يحكى أن أحد الزهاد دخل خراسان فخرج أهلها بنسائهم وأولادهم يمسحون أردانه ، ويأخذون تراب نعليه ويستشفون به . وكان يخرج من كل بلد أصحاب البضائع بضاعتهم وينثرونها ، ما بين حلوى وفاكهة وثياب وفراء وغير ذلك ، وهو ينهاهم . حتى وصلوا إلى الأساكفة فجعلوا ينثرون المتاعات وهى تقع على رؤوس الناس ، وخرج إليهم صوفيات البلد بمسابحهن وألقينها عليه . وكان مقصدهن أن يلمسها فتحصل لهن بركة »[٢١] .

( ٦ )

وحكاية الجارية تودد ، التى رصدت عشرات الأسئلة فى مجال

العلوم العربية المختلفة ، تثير جوا أشبه بالعاصفة الفكرية التى لا تخمد ، وكأنها تنبه إلى أن الفكر لا يقوم إلا على أساس الجدل والمقاومة . فالسؤال يقرع السؤال ، والحلول تأخذ بذيل الأسئلة ، وهى جميعا تصدر عن أذهان متقدة ، وعقول مختزنة لتراكمات معرفية هائلة .

ولننظر كيف كانت الأسئلة تتلاحق وتتصاعد ، وكيف كانت الجارية تودد على استعداد للإجابة السريعة على الدوام .

قال لها الفقيه بعد أن طرح عليها أسئلة كثيرة وأجابت عنها جميعا : « أحسنت ، فأخبرينى : ما مفتاح الصلاة ؟ قالت : الوضوء . قال : فما مفتاح الوضوء ؟ قالت : التسمية . قال فما مفتاح التسمية ؟ قالت : اليقين . قال : فما مفتاح اليقين ؟ قالت : التوكل . قال : فما مفتاح التوكل ؟ قالت الرجاء . قال : فما مفتاح الرجاء ؟ قالت : الطاعة . قال : فما مفتاح الطاعة ؟ قالت : الاعتراف لله تعالى بالوحدانية والإقرار له بالربوبية »(٢٢) .

ومن الطبيعى أنه لا تصعيد بعد الوصول إلى الوحدانية والإقرار بالربوبية .

ثم واصل أسئلته لها . فسألها عن كل أنواع الصلاة ، وعن فرائض الوضوء ، ومتى يكون الوضوء سليما ومتى يكون فاسدا ، وأجابت تودد الإجابات الصحيحة . « فلما سمع الفقيه كلامها ، وعرف أنها ذكية فطنة ، حاذقة عالمة بالفقه والحديث والتفسير ، قال فى نفسه : لابد من أن أتحيل عليها حتى أغلبها فى مجلس أمير المؤمنين . . . فسألها : ما معنى الصلاة فى اللغة ؟ فقالت : الدعاء بخير . قال : فما معنى الغسل فى اللغة ؟ قالت : التطهير . قال فما معنى الصوم فى اللغة ؟ قالت : الإمساك . قال : فما معنى الزكاة فى اللغة ؟ قالت : الزيادة . قال : فما معنى الحج فى اللغة ؟ قالت : القصد . قال : فما معنى الجهاد فى اللغة ؟ قالت : الدفاع . فانقطعت حجة الفقيه »(٢٣) .

ولننظر إلى أنواع القلوب التى ذكرتها تودد للفقيه ، الذى ما زال يحاورها ، وهو ما يدخل فى باب اللغة التى تنزع إلى التصنيف الدقيق . « قال لها : أخبرينا عن القلوب . قالت : قلب سليم وقلب سقيم ، وقلب منيب وقلب نذير . فالقلب السليم هو قلب الخليل ؛ والقلب السقيم هو قلب الكافر ؛ والقلب المنيب هو قلب المتقين الخائفين ؛ والقلب النذير هو قلب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . وقلوب العلماء ثلاثة : قلب متعلق بالدنيا ، وقلب متعلق بالآخرة ، وقلب متعلق بمولاه . وقيل إن القلوب ثلاثة : قلب معدوم وهو قلب الكافر ، وقلب معلق وهو قلب المنافق ، وقلب ثابت وهو قلب المؤمن . وقيل هى ثلاثة قلوب : قلب مشروح بالنور والإيمان ، وقلب مجروح عن خوف الهجران ، وقلب خائف من الخذلان » .(٢٤)

ثم سألته أخيرا السؤال الذى عجز عن حله « قالت : فأخبرنى عن فرض الفرض ، وعن فرض فى ابتداء كل فرض ، وعن فرض يحتاج إليه كل فرض ، وعن فرض يستغرق كل فرض ، وعن سنّة داخلة فى الفرض ، وعن سنة يتم بها الفرض . فسكت ولم يجب . فأمرها أمير المؤمنين بأن تفسرها ، وأمره أن ينزع ثوبه ويعطيه إياها . فعند ذلك قالت : يافقيه ، أما فرض الفرض فمعرفة الله تعالى ؛ وأما الفرض الذى فى ابتداء كل فرض فهى شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ؛ وأما الفرض الذى يحتاج إليه كل فرض فهو الوضوء ؛ وأما الفرض المستغرق كل فرض فهو الغسل من الجنابة ؛ وأما السنة الداخلة فى الفرض فهى تخليل الأصابع وتخليل اللحية الكثيفة ؛ وأما السنة التى يتم بها الفرض فهى الاختتان »(٢٥) .

ثم جاء دور الطبيب فسألها عن عظام الجسم ، كم عددها ، وما كنهها ، وردت الجارية ، بل استطردت واصفة الأعضاء الأخرى فى الجسم وعلاقتها بالمزاج النفسى . ثم سألها عن العروق وعن معارف طبية عامة ، وأجابت تودد عن كل سؤال ببلاغة ودقة .

وفى نهاية الأمر ، وجهت تودد سؤالها إلى الطبيب ، ولكنه لم يكن سؤالاً فى مجال الطب بعد أن طال الحديث فى هذا المجال ، ولكنه كان لغزا لغويا . قالت له : « ما تقول فى شىء يشبه الأرض استدارة ويوارى عن العيون فقاره ، وقرار قليل القيمة والقدر ، ضيق الصدر والنحر ، مقيد وهو غير آبق ، موثوق وهو غير سارق ، مطعون لا فى القتال ، مجروح لا فى النضال ، يأكل الدهر مرة ، ويشرب الماء كثرة ، وتارة يضرب من غير جناية ، ويستخدم لا من كفاية . مجموع بعد تفرقه ، متواضع لا من تملقه ، حامل لا لولد فى بطنه ، مائل لا يسند إلى ركنه ، يتسخ فيتطهر ، ويصلى فيتغير ، يجامع بلا ذكر ، ويصارع بلا حذر ، يريح ويستريح ، ويعض فلا يصيح ؛ أكرم من نديم ، وأبعد من الحميم ؛ يفارق زوجته ليلاً ، ويعانقها نهاراً ؛ مسكنه الأطراف فى مساكن الأشراف »(٢٦) .

وسكت الطبيب ولم يجب بشىء . « وتحير فى أمره وتغير لونه ، وأطرق برأسه ساعة ولم يتكلم . فقالت : أيها الطبيب تكلم وإلا فانزع ثوبك . فقال : ياأمير المؤمنين ، أشهد أن هذه الجارية أعلم منى بالطب وغيره ، ولالى عليها طاقة . ونزع ثوبه وخرج هاربا . فعند ذلك قال لها أمير المؤمنين : فسرى لنا ما قلتيه ، فقالت : ياأمير المؤمنين هو الزر والعروة » .(٢٧)

ثم جاء دور المنجم فأخذ يحاورها ويداورها فى مسائل فلكية ؛ فسألها عن الشمس وطلوعها وأفولها ، وسألها عن منازل القمر والكواكب السيارة . ثم سألته هى عن مساكن كل من زحل والمشترى والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر . وفى النهاية سألته مسألة فى النجوم وقالت : « إلى كم جزء تنقسم ؟ وسكت ولم يحر جواباً » ففسرت له سؤالها بعد أن استأذنت أمير المؤمنين وقالت : « هم ثلاثة أجزاء : جزء معلق بالسماء الدنيا كالقناديل ، وهو ينير الأرض ؛ وجزء يرمى به الشياطين إذا استرقوا السمع . قال تعالى : ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوما للشياطين . والجزء الثالث معلق بالهواء ؛ وهو ينير البحار وما فيها »(٢٨) .

ولما فرغت تودد الجارية من محاورة العلماء جميعاً ، طلبت النظّام لتحاوره . وتقدم منها النظام وبادرها بأسئلته متحديا إياها ، فقال : « أخبرينى عن خمسة أشياء خلقها الله تعالى قبل الخلق . قالت له : الماء والتراب والنور والظلمة والنار . قال : أخبرينى عن شىء خلقه الله بيد القدرة . قالت العرش ، وشجرة طوبى ، وآدم ، وجنة عدن ، فهؤلاء خلقهم الله بيد قدرته ، وسائر المخلوقات قال لهم : كونوا فكانوا . . . قال : أخبرينى عن شىء أوله عود وآخره روح . قالت : عصا موسى حين ألقاها فى الوادى فإذا هى حية تسعى بإذن الله تعالى . قال : أخبرينى عن أربع نيران : نار تأكل وتشرب ، ونار تأكل

ولا تشرب ، ونار تشرب ولا تأكل ، ونار لا تأكل ولا تشرب . قالت : أما النار التى تأكل ولا تشرب فهى نار الدنيا . وأما النار التى تأكل وتشرب فهى نار جهنم . وأما النار التى تشرب ولا تأكل فهى نار الشر . وأما النار التى لا تأكل ولا تشرب فهى نار القمر . قال أخبرينى عن المفتوح وعن المغلق . قالت : يانظّام ! المفتوح هو السنّة ، والمغلق هو الفرض »[٢٩].

ثم شاء النظام أن يشغلها بألغازه الأدبية على نحو ما فعلت مع غيره ، فقال لها : « أخبرينى عن قول الشاعر :

ألا قل لأهل العلم والعقل والأدب
وكل فقيه ساد فى الفهم والرتب
ألا أنبئونى أى شىء رأيتمو
من الطير فى أرض الأعاجم والعرب
وليس له لحم وليس له دم
وليس له ريش وليس له زغب
ويؤكل مطبوخاً ويؤكل بارداً
ويؤكل مشويا إذا دسّ فى اللهب
ويبدو له لونان : لون كفضة
ولون ظريف ليس يشبهه الذهب
وليس يرى حيا وليس بميت
ألا أخبرونى إن هذا من العجب

قالت : قد أطلت السؤال فى بيضة قيمتها فلس »[٣٠].

واستمر النظام يطرح عليها الألغاز الشعرية وهى تجيب ولا تخطىء . ويبدو أنه كان قد بدأ صبره ينفد معها ، فاحتال عليها بسؤال قد يربكها أمام هارون الرشيد ، فسألها « أعلىّ أفضل أم العباس ؟ فأطرقت تودد ساعة وهى تارة تحمر وتارة تصفر ، ثم قالت : تسألنى عن اثنين فاضلين لكل واحد منهما فضل . فارجع إلى ما كنا فيه » . وبهذا استطاعت أن تبكت النظام وأن تبطل خدعته . ولكنه عاد وألقى عليها بأسئلة متتالية لعلها ترتبك وتتوقف « قال : أخبرينى عن مسائل كثيرة : قالت : وما هى ؟ قال : ما أحلى من العسل ، وما أحد من السيف ، وما أسرع من السم ، وما لذة ساعة ، وما أطيب يوم ، وما الحق الذى لا ينكره صاحب الباطل ، وما سجن القبر ، وما فرحة القلب ، وما كيد النفس ، وما موت الحياة ، وما الداء الذى لا يداوى ، وما العار الذى لا ينجلى ، وما الدابةلا التى لا تأوى إلى العمران وتسكن الخراب وتبغض بنى آدم ، وخُلقِ فيها خُلُق من سبعة جبابرة »[٣١]

وصمدت تودد أمام هذا التحدى ، وأجابت عن الأسئلة ، ثم طلبت منه ــ بعد أن توقف عن الأسئلة ــ أن يخلع عنه طيلسانه .

ونكتفى بهذا القدر من محاورات تودد مع العلماء ؛ إذ لابد للقارىء ، إن شاء ، أن يطلع عليها كاملة فى حكاية الجارية تودد فى ألف ليلة وليلة .

( ٧ )

إن حكاية الجارية تودد التى رصدت عشرات الأسئلة فى مجال العلوم العربية المختلفة ، كانت أشبه بالعاصفة الفكرية التى لا تخمد ، وكأنها تنبه إلى أن الفكر لا ينشط إلا مع الجدل والمقاومة . فالسؤال يقرع السؤال ، والحلول تلحق بالأسئلة ، لأنها جميعاً تصدر عن أذهان متقدة ومشحونة بالتراكمات المعرفية المختزنة فى الذاكرة .

وما نود أن نقوله هو أن حكاية الجارية تودد ليست نصا ثابتا ومنعزلاً ، بل هى نص تحرك مع حركة الحضارة العربية وتولد عن نشاطها . وليس غريبا أن يذكر النص بعض الأسماء التاريخية المعروفة مثل الخليفةهارون الرشيد والنظّام ؛ فقد كان فى ذكرهما إشارة إلى تيار الذاكرة الذى سجلت فيه أسماء بعينها ، تركت بصماتها فى مسار الحضارة العربية .

حقا إن حكاية الجارية توددّ أشبه باللعبة الهزلية ؛ فالأحداث العظيمة تحدث مرتين ، كما قال كارل ماركس[٣١] ، مرة على نحو درامى ومرة على نحو هزلى . وحكايتنا لعبة ماهرة لها قواعدها وطرق أدائها . فمن قواعدها أنه لكى يكون الإنسان عالماً ، ينبغى أن يصل فى البداية إلى المستوى الأول للمعرفة ، وهو الذى يتأتى عن طريق الحفظ والاستيعاب ، ثم ينتقل إلى المستوى الثانى لها ، الذى يتأتى من خلال إعمال العقل والذكاء وسرعة البديهة . فإذا لم يكن العالم مستوعبا للمستويين ، عجز عن إتمام اللعبة . أما طرق أداء اللعبة فتتمثل فى القدرة على المواصلة ، وعلى ملاحقة الأسئلة التى تندفع كالسهام سؤالاً وراء الآخر بالإجابات الصحيحة وكأنه ليس هناك وقت لالتقاط الأنفاس ؛ لأن الصمت يعنى الإخفاق فى المشاركة فى اللعبة .

وهى أخيرا لعبة معرفية بالمعنى الحرفى للكلمة . ويمكننا أن نستشهد على ذلك . بالسؤال الذى شاءت تودد أن تربك به المقرىء بعد أن امتحنها فى كثير من المسائل القرآنية . قالت : « ما تقول فى آية فيها ثلاثة وعشرون كافاً ، وآية فيها ستة عشر ميما ، وآية فيها مائة وأربعون عينا ، وحزب ليس فيه جلالة ؟ فعجز المقرىء ، فقالت : انزع ثوبك ! فنزع ثوبه . ثم قالت : ياأمير المؤمنين إن الآية التى فيها ستة عشر ميما فى سورة هود وهى قوله تعالى : « قيل يانوح اهبط بسلام منا وبركات عليك . . » الآية . وإن الآية التى فيها ثلاثة وعشرون كافاً فى سورة البقرة ، وهى آية الدين . وإن الآية التى فيها مائة وأربعون عينا فى سورة الأعراف ، وهى قوله تعالى : « واختار موسى قومه سبعين رجلاً لميقاتنا » ، لكل رجل عينان . وأن الحزب الذى ليس فيه جلالة هو سورة اقتربت الساعة وانشق القمر ، والرحمن ، والواقعة » .[٣٢]

لقد شاءت الجارية تودد بهذه اللعبة اللغوية أن تخرج المقرىء من المحفوظ إلى اللامحفوظ ، ومن المعرفة التى ربما شاركه فيها كل مقرىء ، إلى معرفة اجتهادية ، بل إنها تمادت فى اللعبة اللغوية عندما طلبت منه أن يذكر آية فيها مائة وأربعون عينا . وهى لم تكن تعنى بالعين الحرف الكتابى ، بل كانت تعنى عين الإنسان . وبما أن الآية تتحدث عن سبعين رجلاً فهى بهذا تشير إلى مائة وأربعين عينا .

حقا إن قارىء القرآن الكريم لا يطلب منه أن يتقن مثل هذه المعلومات ، ولكنها على كل حال معرفة لا تنفصل عن النص القرآنى . وهى معرفة عامة تؤدى دورها فى تنشيط القارىء عندما تضيف معلومة إلى علمه ، تتصل بنص القرآن الكريم ، وربما دفعته إلى أن يسعى إلى اكتساب معلومات أخرى .

وفضلا عن هذا فإن النص استطاع أن يستغل اللغز بمعناه العام فيما

هو أبعد من استعماله العادى ؛ فالمألوف فى اللغز أن يشير إلى شىء ما فى الحياة ، ولكنه يشارك هنا فى العلوم والمعارف العربية ليفجر مزيداً من المسائل التى تعد إضافة إلى ما تحفظه الذاكرة من الكتب .

إن حكاية الجارية تودد تعد حقا بناء مصغرا للبناء الحضارى الكبير ، وذلك عندما تلح على القارىء بأن تكوينها ليس مجرد بناء للمعنى ، بل هو كذلك بناء للقوة ، وعندما تستوعب عوالم الأفراد الصغيرة وعالم المجتمع الكبير ، والدرامى والهزلى ، والأشياء المركزية والهامشية ، والماضى والحاضر والمستقبل ، وعندما تسمح بأن ينتظم بداخلها نماذج من طبقات المجتمع بأسره ، ابتداء من الجارية التى تباع وتشترى ، إلى التاجر الموسر والابن المفلس ، والعلماء الذين يمثلون كل صنوف العلم والمعرفة حتى نصل إلى الخليفة رأس الدولة ، وعندما تجعل العلاقة تقوم بين هؤلاء على أساس المقوم الأول لدينامية الحضارة ، وهو التماثل والتضاد والتقارب والتباعد ، لتعود فتجمع بينها فى موقف جديد وفكر جديد أساسه الخروج من المحدود إلى المطلق ، ومن الجزئية إلى الكلية ، ومن خصوصية التجربة الفردية إلى شمولية التجربة الجماعية ، على نحو ما كان يفعل المفكرون العرب الذين تركوا بصماتهم فى الحضارة العربية بمجاوزتهم تجاربهم الفردية إلى تجارب الحياة بأسرها .

إن حكاية تودد ـ وإن بدت ترجمة لحياتها ـ تكشف بمادتها وتكوينها عن الحضارة العربية بوصفها حقيقة وبوصفها تجربة وبوصفها تعبيراً ؛ فهى حقيقة لأنه كان هناك ، وعبر قرون طويلة ، من يتساءل عما هناك فى الواقع ، وعما يشغل الناس إزاء هذا الواقع ؛ وهى تجربة لأنها كانت حاضرة فى الوعى العربى على الدوام ، ومتحققة فى كل مجال من مجالات الحياة ؛ وهى تعبير لأن التجارب فى هذا الواقع المعرفى لم تكن تتحدد إلا باللغة وفى اللغة .

وأخيراً فإن الحكاية تكشف عن المفهوم الحضارى الأعمق من حيث إن الحضارة لا تستمر قوية إلا إذا بحثت عن الجديد ، وإلا إذا تفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتنتج شيئا جديداً . فالنص يوحى للقارىء بأن ما هو قائم من حيث انفصال المعارف بعضها عن بعض من ناحية ، والاقتصار على المحفوظ من ناحية أخرى ، لا يعد كافيا إذا قدر للحضارة أن تستمر نشيطة قوية . وربما عدت الجارية تودد رمزاً لهذا الشىء الجديد الذى يستوعب كل شىء ، ويتحرك فى كل مجال ، ويلغى المحدود الذى يؤدى إلى الصمت ، ويسعى إلى اللا محدود الذى ينشط معه الفكر على الدوام . حقا إن هذا لا يتحقق إلا على مستوى النص ، ولكن الحضارات الكبيرة كثيرا ما قدمت ما يمكن أن يسمى بالنصوص المنشطة ، التى تطالب بحق المجتمع فى فكر جديد وإنسان جديد ، وإن لم يوجد هذان إلا فى المكان الآخر والزمن الآخر .



الهوامش :

١ ـ ألف ليلة وليلة . المطبعة العامرية العثمانية ـ الجزء الثانى من ص ٢٣٧ إلى ٢٥٨ .

٢ ـ Ronald Schleifer : A. J. Greimas and the Nature of Meaning University of Nebraska Press, 1987 , p. 59.

٣ ـ نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى . ط دار المعارف ١٩٨١ . من ص ٢١٥ ـ ٢٤١ .

٤ ـ فون ديرلاين : الحكاية الخرافية : نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها . ترجمة نبيلة إبراهيم . مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٧ . ص ١٩٨ .

٥ ـ فريدريش شيلر : توراندوت . ترجمة نبيلة إبراهيم . سلسلة المسرح العالمى . الكويت ١٩٨٨ .

٦ ـ النويرى : نهاية الأرب . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب . ج ٣ ص ٦ .

٧ ـ حكاية الجارية تودد ، ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

٨ ـ نفسه ، ص ٢٥٨ .

٩ ـ الحكاية الخرافية ، ص ٢٢٢ ، ٢٣٢ .

١٠ ـ حكاية الجارية تودد ، ص ٢٢٧ .

١١ ـ نفسه .

١٢ ـ Jack Goody: The Interface Between the Written and the Oral . Cambridge Uni . Press 1987 , pp. 98-100 .

١٣ ـ الجاحظ : الحيوان ، جـ ١ ، ص ٤١ ، تحقيق عبد السلام هرون .

١٤ ـ أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ . انظر المقدمة .

١٥ ـ دراسات فى الحضارة الإسلامية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ . المجلد الأول ، ص ٧٠ ـ ٧٢.

١٦ ـ حكاية تودد ، ص ٢٥٢.

١٧ ـ نصر حامد رزق : الاتجاه العقل فى التفسير . بيروت ١٩٨٢ ، ص ٤٧ .

١٨ ـ محمد فريد حجاب : الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .

١٩ ـ آدم متز : الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع . ترجمة عبد الهادى أبوريدة . دار الكتاب العربى بيروت ١٩٦٧ ص ٣٢ .

٢٠ ـ نفسه .

٢١ ـ نفسه .

٢٢ ـ حكاية الجارية تودد ، ص ٢٤٠.

٢٣ ـ نفسه ، ص ٢٤٢ .

٢٤ ـ نفسه ، ص ٢٤٣ .

٢٥ ـ نفسه ، ص ٢٤٤ .

٢٦ ـ نفسه ، ص ٢٤٩ .

٢٧ ـ نفسه .

٢٨ ـ نفسه ، ص ٢٥٣.

٢٩ ـ نفسه ، ص ٢٥٤ .

٣٠ ـ نفسه ، ص ٢٥٦ .

٣١ ـ Victor W . Turner & E. M.Bruner( ed.) : The Anthropology of Experience . University of Illinois 1986, p . 150 .

٣٢ ـ حكاية الجارية تودد ، ص ٢٤٦ .

# قراءة فى نص قديم / جديد
# ( موقف بحر )
## فاعلية الرؤيا ـ فاعلية الأداء

وليد منير

صاحب النص : هو محمد بن عبد الجبار النفرّى ، واحدٌ من المعالم الكبرى فى مدرسة الحلاج . برز اسمه إلى الوجود فى النصف الأول من القرن الرابع للهجرة ، وعاش هائماً فى أقطار الأرض ، ولم يُعرف عن حياته الغامضةِ الخفيّةِ إلا النذرُ القليل . توفى سنة ٣٥٤ هـ فى إحدى قرى مصر .

يُعَدُّ النفرّى فى كتابه العظيم (المواقف والمخاطبات) شاعراً «بالمفهوم الأعمق للشعر» ، ذا رؤية نافذة ، ومتأملاً كونياً مدهشاً ، يسبح بعيداً عن سطح الأشياء ، مستبطناً أغوارها المحجوبة العميقة ، ومتناولاً إياها تناولاً عقلياً ووجدانياً لم يسبقه فيه متصوفٌ مسلمٌ من قبل .

وهو يقف على ذروةٍ من ذُرا الأداء التعبيرى فى صياغته الشكلية المتفرّدة لتلك الرؤى البعيدة ؛ مؤسساً بذلك حساسية جمالية خاصة فى اللغة ، وخارجاً ـ بشفافية نادرة ـ عن إطار الصورة القالبية للكتابة .

النص :

أوقفنى فى بحر ، ولم يُسَمِّهِ ، وقال لى : لا أسميه لأنك لى لا له ، وإذا عَرَّفتك سواى فأنت أجهل الجاهلين ، والكون كله سواى ، فما دعا إلىَّ لا إليه فهو منى ، فإن أجبته عذبتك ولم أقبل ما تجىء به ، وليس لى منك بُدٌّ ، وحاجتى كلها عندك ، فاطلب منى الخبز والقميص فإنى أفرح . وجالسنى أَسُرُّك ولا يَسُرُّك غيرى ؛ وانظر إلىَّ فإنى ما أنظر إلا إليك . وإذا جئتنى بهذا كله ، وقلت لك إنه صحيحٌ ، فما أنت منى ولا أنا منك .

مدخل :

يتوسَّلُ الإنسانُ إلى الحقيقة بثلاث وسائط : الأنا ، والآخر ، والعالم . ولكن الطريق إلى الحقيقة يبدو معكوساً تماماً عند أهل التصوف ، حيث تعملُ كل واسطةٍ بوصفها حجاباً يُخْفى ولا يشى ، يحول ولا يعين على الوصول . الأنا ، والآخر ، والعالم ـ عند الصوفىِّ ـ جدرانٌ سميكةٌ تقف بينه وبين الحقّ ، وتفصله فصلاً عما يبغى الاتصال به . ولذلك فالصوفىُّ يتوسَّلُ إلى الحقيقةِ بالحقيقةِ ، ويجهد فى إسقاطِ أعراضها عنه لينصهر فى جوهرها . وهو يعبِّرُ عن هذه الحال بتعبير لطيف هو (الشهود) . والشهود ـ كما يقول «القاشانى» رحمه الله ـ رؤية الحق بالحق ؛ وهو نوعان : شهود المفصل فى المجمل ؛ أى رؤية الكثرة فى الذات الأحدية ، وشهود المجمل فى المفصل ؛ أى رؤية الأحدية فى الكثرة[1]

وموضوع «الرؤية والحجاب» موضوعٌ ذو مكانةٍ خاصةٍ فى فكر أهل التصوف ؛ وقد انشغلت به قلوبهم وعقولهم كثيراً حتى قال «الهجويرى» : « . . وقد وقع هذا الحجاب مزاجاً للإنسان فى العالم ، لتعلق الطباع به ، ولتصرف العقل فيه ، حتى صار مكتفياً بجهله ، واشترى بروحه حجابه عن الحق ، لأنه غافل عن جمال الكشف . وأعرض عن تحقيق السريرة الربانية ، واستقر فى محل الدواب ، وجفل من محل نجاته . ولم يشم رائحة التوحيد ، ولم ير جمال الأحدية ، ولم يذق ذوق التوحيد ، وعجز بالتقليد عن المشاهدة»[2] .

الطبعُ ، والعقلُ ، والتقليدُ إذن حُجُبٌ تنفى جمال الرؤية والمشاهدة ، بل إن حضورَ كلِّ ما عداه ـ تعالى ـ يذهبُ بالشمِّ بعيداً عن رائحة التوحيد ، وينأى بالبصر والبصيرة عن إدراك الأحدية .

وها هو ذا الحسين بن منصور الحلاج يكتب كتاباً عنوانه «من الرحمن الرحيم إلى فلان بن فلان» فيُتَّهَمُ بادعاء الربوبية ، فينكر ذلك ، ويقول «ما أدعى الربوبية ولكن هذا عين الجمع عندنا . هل الكاتب إلا الله وأنا واليدُ آلة»[٣] .

ويثير «المشهد السمعى والبصرى» فى مواقف النفّرى ومخاطباته من حيث هو «تجسيدٌ موقعىٌ» مشكلاً مهماً هو مشكل «التجلّى الخيالّى لله» . وقد «استدل الصوفية على التجلّى الخيالّى لله بنقول ، منها تَمثّل الجنة للنبى عليه السلام فى عرض الحائط ، وتمثّل جبريل لمريم فى صورة البشر . ومن جملة ما استدلوا به قوله عليه السلام فى الحديث «أن تعبد الله كأنك تراه» ، وهو مقام الإحسان ، وقوله إن الله فى قبلة المُصَلّى» . وعلى هذا القول يعلق «الكاشانى» فى شرحه بقوله «فإذا قوى الاستحضار الخيالى وغلب الحال ، صار الشهود الخيالى مشهوداً بالبصيرة»[٤] .

من هنا يتسع نص النفّرى لجملةٍ من الأخيلة التى يهيمن عليها فعلُ (التجلّى) ؛ وهو فعلٌ تقابله حال (الشهود) . ومن رَحِم هذه الثنائية تنبثق «الرؤ يا المعرفية» للصوفىّ العاكف على الوقوف بوصفه شاهداً ومشهوداً ، نامّةً عن نفسها فيما يمكن أن نطلق عليه «فيض الخطاب» .

**ملاحظاتٌ أولى :**

يتحرَّكُ النصُّ المكثفُ الرامزُ لابن عبد الجبار النفّرى فى فضاءٍ من التصوّرات التى تكشف دائماً عن علاقةٍ ذات أطرافٍ ثلاثةٍ هى :




يقول النفّرى :

**أوقفنى فى حقه .**
**أوقفنى فى العبدانية .**
**أوقفنى فى الدلالة ...... إلخ .**

هنا يتوحَّدُ كلٌ من «موضع الوقفة» و «موضوع الخطاب» ، حيث يصبح الدالُ فى تنوعه [ العز ــ القرب ــ الكبرياء ــ العزاء ــ العبدانية . . . وهكذا ] مكاناً ، على المجاز . ويشى هذا بداءة بافتراضٍ خيالٍ يعنى تحول المجرد إلى ملموس ؛ وهو ما يدخل مباشرةً فى صميم عملية الأداء الشعرى .

هذا هو النسق المتكرر فى أغلب وقفات النفّرى ؛ وهو نسقٌ يدلُّ على «قيمة المشابهة» وينمّ عنها .

أين إذن تكمن «قيمة المخالفة» على مستوى الكلّ بوصفه وحدةً واحدة ؟ .

إنها تكمن فى شيئين :

أولاً : فى تنوّع الدوال .

ثانياً : فى الدالّ حين يقدّم نفسه للوهلة الأولى بوصفه مكاناً على الحقيقة .

يقول النفّرى :

**أوقفنى فى بيته المعمور**
**أوقفنى فى البحر .... إلخ .**

المكان هنا ملموسٌ ماثلٌ ، ولكنه يجاوز ــ عبر الالتفاف ــ معناه الحقيقى إلى مستويات أخرى على جانبٍ من التجريد ؛ أى أن نظام الخيال فى هذه الحالة ينبنى على تحوّلٍ معكوسٍ من الملموس إلى المجرد . ولعلنا نكتشف فى اتجاهى هذا النظام الخيالى فرقاً مهماً بين نوعين من أنواع الاستعارة ، يقوم أحدهما على التصريح والآخر على الكناية ، ولكن بنية التعبير الشعرى تنهض بغضِّ النظر عن هذا الفرق الدالّ على تنظيم وحدة السرد كلها بوصفها استعارةً مُوَسَّعة .

ويختفى «الدالُ الأولُ» أحياناً ليلعب دور «الغائب الحاضر» فى مقال «الفاعل الدلالى» (هو) حيث يكتسب فعلُ القول صفة التكرار بوصفه نسقاً داخلياً يعمل على الوصْلِ والإشباع .

يقول النفّرى :

أوقفنى وقال لى .
وقال لى .
وقال لى .... إلخ .



وقد يوحى هذا النسق الداخلى المتكرر بتعدد الدال داخل الوحدة المستقلة ، وإن كان الأمر غير ذلك ؛ فالدالُ الأولُ هنا موجودٌ أيضاً ، ولكنه مستترٌ ؛ إما لأن هذه الوقفة مدٌّ « لـ » أو تنويعٌ «على» وقفةٍ أخرى قد صُرِّح به فيها ؛ وإما لأن «موضوع الخطاب» فى «الوقفة» قد سقط بما هو موضع لها ، تأسيساً على انتفاء «وسط المكان» بين الطرفين (هو : أنا) وانداياح الوسيط .

وفى هذا النسق تنهض عمليةُ الأداءِ على تقنياتٍ أسلوبيةٍ أخرى أهمها : التمثيل ، والإيقاع ، والمونتاج ، والتداعى ؛ وهى تقنياتٌ لا تخلو منها وقفةٌ من الوقفات ، ولكنها تنمو فى هذه الحالة وفق نوع من التضافرِ المُنَظَّمِ كى تعوِّض فجوة المجاز الأساسى بوصفه «مفتاحاً» .

إذن ، فلدينا الآن ثلاثة أنساقٍ من القول ، متكررة فى المواقف كلها ، وهى على تراوح نصيبها من «الشعرية» لا تخلو بحالٍ منها ؛ بل تتكىء فى أصلها على هذه الفاعلية ، وتستمدُّ منها مقوّمات تأثيرها .

والشعرية Poetics كما نزع «حازم القرطاجنى» إلى تعريفها «نظامٌ من القول مبنىٌ على التخييل ، ومنطوٍ على المحاكاة»[٥] . وهى «انحرافٌ مقصودٌ يُقترف ضد الخطاب العادى ؛ وهى ليست شعراً كما ننظر إلى الشعر فى توصيفه الاصطلاحى ، وإنما هى قولٌ شعرىٌ بالأحرى ، يملك طاقةً عاليةً من التخييل»[٦] . ويقترب كلٌ من «رولان بارت» و «جاكوبسون» فى العصر الحديث من هذا المفهوم حثيثاً ، ويميلان إلى تَبَنّيه .

موقف (بحر) موقفٌ شديدُ الثراء ، شديد الزخم ، مشطوفٌ ، ومكثفٌ ، ونافرٌ بسخاءٍ نحو «الشعرية» .

هو نصٌّ قديمٌ/جديدٌ . وهو قديمٌ بوصفه نصاً تراثياً كتبه أو أملاه واحدٌ من المتصوفة العظام فى القرن الرابع الهجرى . ولكنه جديدأيضاً بوصفه تشكيلاً جمالياً حساساً لرؤيةٍ قارةٍ فى بنية الفكر الإشراقى ، وتجلياً من تجليات الحداثة الأسلوبية اللافتة فى أدبنا العربى ، بمنأى عن الشرط التاريخى للكتابة .

إن الطرح الأسلوبى البارز للنفّرى فى مواقفه ومخاطباته لما يسمح لنا بالقول «بأن الحداثة فى تجلياتها تتصل على نحوٍ من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية للأزمنة الثلاثة : الحاضر والمستقبل والماضى ؛ ذلك أنها تقوم على اختراق المألوف وصولاً إلى القول المُبْدَع»[٧] .

**فيض الخطاب :**

« . . . فاطلب منى الخبز والقميص فإنى أفرح » . هكذا يبلغ الخطاب بينهما أقصى حدود الرهافة . . وهذه الجملة إذن هى الجملة المفْصل فى موقف (بحر) بوصفه وحدة مكتملة من وحدات السرد فى المواقف . وهى كذلك لأنها تنتقل بنا من مجال (العلة والتقرير) إلى مجال (الطلب) على هذا النحو :

| مجال العلة والتقرير | مجال الطلب |
|---|---|
| لا أسميه لأنك لى لا له . | اطلب منى الخبز والقميص . |
| الكون كله سواى . | جالسنى . |
| ليس لى منك بُدٌّ وحاجتى كلها عندك . | انظر إلىّ . |

يتموضع فعل الفرح هنا حول تحريض همة الطالب على طلب المطلوب ؛ على طلب الغوث أو الفيض (الخبز والقميص) ، فإذا انقضى هَمُّ المأكل والملبس (وهما مجازان بالضرورة) تحول التحريض إلى إغراءٍ بالمجالسة والنظر (جالسنى أسرك ولا يسرك غيرى) ، ( . . فإنى ما أنظر إلا إليك) . ويبدو الأمر كله كما لو كان استدراج عاشق لمعشوقه أو معشوق لعاشقه إلى مقام الانبساط والأنس كما يقول الصوفية ؛ ذلك المقام الذى تسقط فيه الكلفة وتَعُمُّ عينُ الرضا ، إلى حدِّ أنه (ليس لى منك بُدٌّ وحاجتى كلها عندك) .

لا يريد المطلوب إذن أن يحجب الطالب عنه باسم ما بينهما ، ولا يريد أن يُعَرِّفَهُ سواه إذ هو المعرفة كلها ( . . لا أسميه لأنك لى لا له ؛ وإذا عرفتك سواى فأنت أجهل الجاهلين) . وتتجسد ـ تبعاً لذلك ـ حال (الانفصال/الاتصال) عن الوجود وبه أحد ما تكون (والكون كله سواى فما دعا إلىَّ لا إليه فهو منى) . على أن هذه الحال الدرامية الغريبة تأتى مصحوبةً فى الوقت نفسه بغيرة شديدة (فإن أجبته عذبتك ولم أقبل ما تجىء به) ، (وإذا جئتنى بهذا كله وقلت لك إنه صحيحٌ فما أنت منى ولا أنا منك) . إنه تمثيلٌ فى أشد درجات توتره للرغبة العارمة فى أن ينفصل الكائن عن الكون دون أن ينفصل الكون عن المكوِّن ؛ بل هو نوعٌ من صراع الفاعل مع مفعولين من مفعولاته ، سعياً نحو امتلاك أحدهما تماماً (الإنسان) دون افتقاد الآخر بالكلية (الكون) .

والبحرُ ، هذا الواسع المتلاطم ، هو محلُّ اختبار الهمة ، وهو ما ينبغى على المفعول أو الطالب أن يجاوزه إلى الفاعل أو المطلوب ، فما يصير بينهما بين .

يقول النفرّى فى الموقف السادس (موقف البحر [ بالألف واللام ] :

وقال لى لا تركب البحر فأحجبك بالآلة ، ولا تلق نفسك فيه فأحجبك به .
وقال لى فى البحر حدود فأيها يقلك .
وقال لى إذا وهبت نفسك للبحر فغرقت فيه كنت كدابةٍ من دوابه .
وقال لى غششتك إن دللتك على سواى .
وقال لى إن هلكت فى سواى كنت لما هلكت فيه .

البحر هنا معرفةٌ لأنه عيانٌ معروفٌ مُصَرَّحٌ به ، ولكنه فى موقفنا الذى نستبطنه نكرةٌ ؛ لأنه يدلُّ على مجهولٍ غيرِ بادى المعالم . ليس هو البحر الذى نعرفه باسمه ، وليس بالضرورة دونه تماماً . إنه مجازٌ يشفُّ عما وراءه من صفات الأصل المعلوم ، دون أن يكونه فى جوهره .



وفى الموقف الثامن والثلاثين (موقف حقه) يقول النفّرى :

أوقفنى فى حقه وقال لى لو جعلته بحراً تعلقت بالمركب .
فإن ذهبت عنه بإذهابى فبالسير ؛ فإن علوت عن السير فبالساحليْن ؛ فإن طرحت الساحليْن فبالتسمية حق وبحر .
وكل تسميتين تدعوان ؛ والسمع يتيه فى لغتين ، فلا على حقى حصلت ولا على البحر سرت ، فرأيت الشعاشعَ ظلماتٍ والمياه حجراً صلداً .

أوقفه الله إذن فى (حقه) وسمى ذلك الحق بحراً . ولكن «كل تسميتين تدعوان والسمع يتيه فى لغتين» . والآن ، أوقفه الله فى بحرٍ ولم يسمه . البحر هو (السِّوَى) وإن كان حقه ، و(حقه) حجابٌ يقفُ دون الولوج إليه والتوحُّد فيه . وهو يدعو طالبه إلى مجاوزة حقه إليه ؛ فلا صلة بين واصلٍ وموصولٍ إذا كان هذا هو عين ذاك أو بعضاً منه يرجع إليه .

إنها دراما (الانقسام/الالتئام) على الحقيقة ، حيث تتجسد تفصيلاتها فيما لا حصر له من المشاهد الموجعة ، التى تشى بانفصال الجزء عن الكل فيما هما شىءٌ واحد . والنقائض كلها إذن تدور فى فَلَكٍ باطنه الوحدة ومظهره التكثُّر .

يقول النفّرى فى الموقف الواحد والأربعين (الفقه وقلب العين) :

أوقفنى وقـال لى ما أنت قـريب ولا بعيد ، ولا غائب ولا حاضر ، ولا أنت حىٌ ولا مَيِّت .

ويقول :

وقال لى انظر إلى وجهى ، فنظرت ، فقال ليس غيرى ، قلت ليس غيرك .

وقال لى انظر إلى وجهك ، فنظرت . فقال ليس غيرك . فقلت ليس غيرى .

«أنا» هو «أنت» (ليس غيرى ــ ليس غيرك) ، ولكنك لست أنا ، وأنا لست أنت . هذا هو مصدر الوحدة الأصلية فى النصوص كلها ، وهى وحدةٌ كامنةٌ وراء الصور المتعددة .

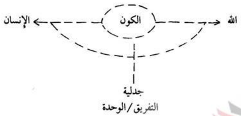
إن الرمزية القائمة فى عبارة ( أوقفنى فى . . ) تؤكد دائماً المكـانَ المجازىَّ بوصفه حالاً أو موضوعاً . وبرغم انسحاب حدث الوقوف وفعل القول دائماً إلى حقل الماضى (أوقفنى فى . . . ، وقال لى) ، فإن الزمن الدلالى على النقيض من الزمن النحوى المراوغ ليْس زمناً معيناً أو مشخَّصاً فى حركته وتغيره . إنه «زمنٌ عامٌ ومطلقٌ ، يتحدد خارج التاريخ المادىّ»[٨] ، وهو زمنٌ عقائدىٌ يكادُ يكونُ أسطورياً .

ويشى تدرُّجُ المواقف وتنوُّعها وتـرابط العلاقـات فيما بينهـا بهذه الصورة ذات الطابع الثنائىّ فى سرد الحدث (أوقفنى فى . . . ، وقال لى) ، بدخول رافدين مهمين فى نسيج التصورات التى شكَّلت فضاء النصوص ؛ الرافد الأول هو مشاهدُ (الإسراء والمعراج) المحمدية ؛ والرافد الثانى هو حدث (النداء الموسوى) .

يعتمدُ فيضُ الخطاب إذن على تَمَثُّل حديث الله تعالى غير المباشر إلى محمد عليه الصلاة والسلام فى مشاهد الترقِّى والعُلُو فى أثناء واقعة الإسراء ، وحديثه المباشر إليه عند سدرة المنتهى من ناحية ، وندائه لموسى من ناحيةٍ ثانية ، وذلك على مستوى (الرؤيا) ، فيما يعتمد على تَمَثُّل لغة (الحديث القدسى) ــ خاصةً فى المخاطبات ــ على مستوى (الأداء) . كما يستمدُّ الخطابُ فيضه من حركته فى فضاءِ زمنٍ مطلقٍ ، لا تاريخىٍّ ، وبه من سمات الزمن الأسطورى سمتان بارزَتان هما : التكرار ، والتدوير .

والجملة الإنشائية الطلبية (الأمر ــ النهى ــ الدعاء ــ الاستفهام ــ الحض ــ النداء) تُمَثِّل «تيمةً مفتاحية» فى لغة (الخطاب) ؛ إذ إنها تدفع بـالخطاب فى دائـرة «الأسلوب الإفصاحى ، التـأثـرى ، الانفعـالى Affective Language ، ممـا يدخـل به فى (لغـة الإرادة) لا (لغة المنطق) »[٩] ، فضلاً عن أن الجملة الإنشـائية الـطلبية فى صيغهـا المختلفـة عادةً مـا تكون مجـردةً من الدلالـة على الـزمن فى أقسامـه المعروفة .

أما (الرسالة) أو (مضمون الخطاب) الجوهرى ، فهو هذا النداء دائماً : عُدْ إلىَّ ، والتحِمْ بى ، أيها المفصولُ عنى ، أنت يـا من بينى وبينه هذا الكونُ الذى هو فيضٌ من فيوضى ، وتَجَـلٍّ من تجلياتى . والنموذج الذى يمكن صياغته فى (الموقف والمخاطبة) لا يكون إلا على هذا النحو :




## الرؤى البعيدة :

يَعُدُّ «فون همبولت» اللغةَ نشاطَ الروح المستمر ؛ وهذا النشـاط الروحى هو ما يكشف عن الشكل الداخلى للتعبير ، وهو أيضـاً ما يفجِّرُ من خلال الاختيار والتنظيم تلك الطاقات الكامنة فى الرؤيا .

تضىء الدرامية المتفجِّرة عبر وحدات السرد نسق الثنائية التى لا تذوب فى وحدة التوحُّد ؛ فكيفية بناء النص تفضح دائماً عـدداً من عناصر التضاد التى تشغل فضاء الحركة ، بما يؤكد الثنائية المتوترة كما لو كانت قدراً يسعى إلى تحريك المصير فى الطريق الـذى أفلت منه ــ طريق بداياته ، ولكن دون جدوى .

مأساة الروح هنا تتلخَّصُ من خلال هذا العذاب الكونى . وهى تعوم بين الصفات وأضدادها ، أو بين الأحوال ونقائضها ، فى حركةٍ دائبةٍ ، تُغَذَّى دائماً فى طريقين معكوسين فيما يشبه حركة (المكوك) .



| الكون كله سواى | ما دعا إلىّ لا إليه فهو منى |
|---|---|
| ليس لى منك بُدٌّ وحاجتى كلها عندك . | وإذا جئتنى بهذا كله وقلت لك إنه صحيحٌ فما أنت منى ولا أنا منك . |

وفى غير موقف (بحر) كثيرٌ من الشواهد الأخرى :

| | |
|---|---|
| ما أنت قريب | ولا بعيد |
| ولا غائب | ولا حاضر |
| ولا أنت حىّ | ولاميِّت ( موقف ٤١ ) |

أو :

أوقفنى فى نورٍ وقال لى :

| | |
|---|---|
| لا أقبضه | ولا أبسطه |
| ولا أطويه | ولا أنشره |
| ولا أخفيه | ولا أظهره |

وقال يا نورُ :

| | |
|---|---|
| انقبض | وانبسط |
| وانطو | وانتشر |
| واخف | واظهر |

ورأيت :

| | |
|---|---|
| حقيقة لا أقبض | وحقيقة يا نور انقبض |

( موقف ٤٢ )

ألا تكمن (السقطة التراجيدية) إذن في بذرة الانقسام الأولى ؟ ألم يصرخ «الحلاج» ذات يوم : أين أنت ؟ وأين مكانٌ لست فيه ؟! ثم ألا يكشف النص حينئذٍ بوصفه استعارةً كبرى عن المعنى الخفىّ للكلمة (المفتاح) «بحر» بكل ما ينبعث فى طياتها من مرادفاتٍ مثيرة : حيرة ، اضطراب ، تلاطم ، عتمة ، اتساع ، تيه .... إلخ .

هنا «ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (بحر) ، حيث يُدْرَكُ النص بوصفه علامة تُعَرَّفُ على أساس كونها لا تنعزل ، ولا يمكن فهمها ، بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر فى شبكة ما»(١٠) ، وهو ما دعانا إلى ربط هذا النص بنصين آخرين هما ( موقف البحر « ٦ » ) و ( موقف حقه « ٣٨ » ) .

النص هنا ، مثله مثل القصيدة ، يتولَّدُ من «تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفى» ، كما أن دلالة النص ، مثلها مثل دلالة القصيدة ، تتم عبر «الالتفاف» ، وكلما «طال الالتفاف تطور النص» . وعن طريق الموازاة بين الوحدة الصغرى (بحر) بوصفها شفرة أولية ، والوحدة الكبرى (النص) بوصفه تياراً من العلاقات التبادلية ، نفهم كيف أن «القول الشعرى هو التعادل الذى ينشأ بين كلمة ونص»(١١) .

تتعانق الرؤى البعيدة فى هذا النص على النحو التالى :

١ - صراع الذات مع السوى ← (الله/الكون) .
٢ - إقبال الذات على السوى ← (الله/الإنسان) .
٣ - حجب السوى للسوى واحتواؤه له ← (الكون/الإنسان) .
٤ - انفصال السوى عن الذات ، وحنين الذات إلى التئام السوى بها ← (الله/الكون/الإنسان) .

روى أبو عبد الرحمن السلمى فى طبقاته عن الحلاج أنه قال «ما انفصلت البشرية عنه ، ولا اتصلت به»(١٢) . وهذا هو الموقف الدرامىُّ الأصيلُ فى وقفات النفرّى كلها ، بما فيها هذه الوقفة .

إن نص النفرّى لا يتجلّىٰ بوصفه رؤيا (دينية) ، وإنما يتجلّىٰ بوصفه رؤيا (معرفية) ؛ فالدين «يفرِّق لأنه يرى الأشياء فى التعدد ، والمعرفةُ الحَقَّةُ لا تعتبر إلا التوحُّدَ الذى تضم فيه الجميع»(١٣) .

الخصيصة الدرامية فى نص النفرى بوصفه قولاً شعرياً لا تنبع من وصف الموقف ، وإنما تنبع من عرضه وتمثيله . اللغة هنا موقف ، حيث تتدفق الحركة فى نسيج السياق ، فتبدو «كل لفظةٍ وكأنها مدفوعةٌ إلى الانطلاق بما سبقها»(١٤) .

إن النفرّى يعزل موقفاً بعينه من المواقف ويكثِّفه ، ثم يعزل غيره ويكثفه . . . وهكذا بحيث يبقى لدينا أخيراً مجموعةً من المواقف المعزولة المكثفة ، التى تتجاوب فيما بينها دلالةً وتشكيلاً .

وإذا كان هذا هو تكنيك النفرّى فى سرد المشاهد ، واقتناص الرؤى ، وهو حقاً كذلك ، فإن الشحنة الدرامية المحمولة لا تخطىء طريقها إلينا عبر (بنية التعبير الشعرى) ؛ ذلك بأن «الاستثناء والتكثيف هما جوهر الدراما»(١٥) .

وتغتنى جملتان من جُمَلِ (القول الشعرى) فى نصنا هذا بطاقةٍ مدهشةٍ من التكثيف ، والتفاعل ، والإيقاع المنسرب ، بحيث تنحلان فى بقية النص فتغمرانه بالإيحاء والتخييل والرمز . إن كلاً من هاتين الجملتين تُمَثِّلُ إشارةً حرةً عائمةً ، تفتح أفقاً من الإمكانات النفسية (على مستوى الأثر الجمالى) والإمكانات المعنوية (على مستوى الدلالة) .

الجملة الأولى هى الجملةُ (المُوَلِّدة) :

«أوقفنى فى بحر ولم يسمه وقال لى لا أسميه لأنك لى لا له» .

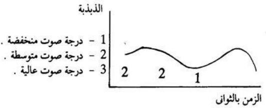
والجملة الثانية هى الجملةُ (المفصل) :

«وليس لى منك بُدٌّ ، وحاجتى كلها عندك ، فاطلب منى الخبز والقميص فإنى أفرح» .

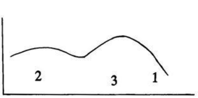
هاتان الجملتان تقومان بوظيفة التحكم فى بنية النص ، وتعملان على توازنها ، وتبثَّان فى أرجائها شحنة (الشعرية) . ومن هاتين الجملتين تنعطف بقية التداعيات ، وتصب الوحدات الصغيرة الأخرى (الجمل والتعبيرات والتركيبات) فى نسق تحولاتها المتوقعة .

وهاتان الجملتان أيضاً هما الكفيلتان بتفجير عنصر (التنغيم) فى النص ؛ فالجملة الأولى (المولِّدة) تبدأ بالإخبار وتجرُّ من ورائها الجُمَلَ التى تشبع سياق «الإخبار» ( . . فأنت أجهل الجاهلين ، الكون كله سواى ، حاجتى كلها عندك) ؛ أما الجملة الثانية (المفصل) فتلج فى منتصفها إلى «الطلب» وتجرُّ من ورائها الجُمَلَ التى تشبع سياق «الطلب» (اطلب منى الخبز والقميص ، جالسنى أسرك ، انظر إلىَّ فإنى ما أنظر إلا إليك) .

ويُمَثِّلُ النمط الأول من الكلام نظاماً نغمياً تأخذ فيه درجة الصوت دالة لها هذا الشكل (١٦) :




بينما يُمَثِّلُ النمط الثانى (الأمر) نظاماً نغمياً تأخذ فيه درجة الصوت دالة لها هذا الشكل :

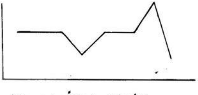



فإذا جمعنا الدالتين فى دالة واحدة كان لهذه الدالة هذا النسق الصوتى :

2 2 1 2 3 1

أى أن منظومة الصوت تسير تقريباً هكذا :

1 ← منخفض 3 ← عال 2 ← متوسط 1 ← منخفض 2 ← متوسط



ومعنى هذا أن التنغيم اعتماداً على درجة الصوت (حيث إن التنغيم = درجة الصوت + الوقف) يبدأ فى مستوى إيقاعى متوسط وينتهى فى مستوى إيقاعى منخفض ، فيما يتصاعد بين البدء والنهاية تصاعداً تدريجياً (منخفض ـ متوسط ـ عال) . ولابد أن يتجاوب هذا الشكل الإيقاعى فى بعدٍ من أبعاده مع الشكل النفسى للتأليف الكلامى ؛ فهل نقول ـ تأسيساً على ذلك ـ أن تجربة النفّرى فى شفافيتها وحزنها تبدأ متوازنةً فى الأداء ثم يأخذ إيقاعها فى الخفوت المؤقّت إزاء فقدان التوازن العابر فى دهشة الموقف ، كى يستعيد الإيقاع توازنه بسرعةٍ مرة أخرى ، ثم يتعالى فى ذروة التوتر الدرامى الذى يطغى على حركة المشهد ، وشيئاً فشيئاً ينحلّ هذا التوتر تماماً وينحنى الإيقاع من الربوة إلى السفح ، مع اتساع رقعة التسليم الكامل والإذعان النهائى ؟

ومما يوحد بين شكل التعبير والإيقاع مرةً أخرى ، ويشى بطبيعة الأداء العاطفى الانفعالى فى النص ، أن نذكر ملاحظةً مهمةً ، فحواها أن حروف العلة (الألف والواو والياء) فى هذا النص تتفوق بشكل لافت على الحروف الصامتة (الكاف والباء والتاء) . وقد أشار «جاكوبسون» فى مراحله الباكرة إلى الدور الذى يلعبه كل من التجاوب والتنافر بين هذين النوعين من الحروف فى نصٍّ ما .

إن الرؤى البعيدة التى حاولنا أن نصف أبعاد حركتها من قبل ، وأن نحدِّد لها مداراتٍ أربعةً تُمثِّل فضاء الجدل فيما بينها (تضافراً وتضاداً) قد طرحت نفسها من خلال منظومةٍ تشكيليةٍ مُحْكَمَةٍ ، وجاشت عبر كل أطرافها فى النص ، منبثقةً من تأملٍ جمالىٍّ استطاع أن يبعث فينا الدهشة ، و «ينتقل بنا من الأنا السطحية المائجة المتفرقة إلى البساطة الهادئة للأنا العميقة»[17] ، حيث إن الاتصال بالله (فى ذروة انفصال الكائن عن الكون ، والكون عن المكوِّن) لا «يتم إلا عند السن المدببة للنفس»[18] .



الهوامش :

(١) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق محمد كمال إبراهيم جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٤ .

(٢) أبو الحسن الهجويرى ، كشف المحجوب ، ت : إسعاد عبد الهادى قنديل ، مراجعة : أمين عبد المجيد بدوى ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٠ .

(٣) عدنان حسين العوادى ، الشعر الصوفى ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ص ٧٦ .

(٤) عاطف جودة نصر ، الخيال : مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٨ .

(٥) عبد الله محمد الغذامى ، الخطيئة والتفكير ـ من البنيوية إلى التشريحية ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، ١٩٨٥ ، ص ١٩ .

(٦) السابق نفسه ، ص ٢٢ وما بعدها .

(٧) محمد عبد المطلب ، تجليات الحداثة فى التراث العربى ، الحداثة فى اللغة والأدب ، فصول ، الجزء الأول ، المجلد الرابع ١٩٨٤ ، ص ٦٥ .

(٨) يمنى العيد ، فى معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٧٩ .

(٩) مالك يوسف المطلبى ، الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١١٥ وما بعدها .

(١٠) انظر مايكل ريفاتير فى : سيميوطيقا الشعر ـ دلالة القصيدة ، ت : فريال جبورى غزول ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية ١٩٨٦ ، ص ٢٢٤ .

(١١) السابق نفسه ، المسلمات والتعريفات ، ص ٢٣٢ وما بعدها .

(١٢) أبوعبد الرحمن السلمى ، كتاب طبقات الصوفية ، ص ٣١٣ .
Copyright by E.J.Brill , Leiden , Netherlands , 1960 .

(١٣) عبد القادر محمود ، الفلسفة الصوفية فى الإسلام ، دار الفكر العربى ، ص ٣٩١ .

(١٤) س . و . داوسن ، الدراما والدرامية ، ت : جعفر صادق الخليل ، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ١٩٨٠ ، ص ٣٩ .

(١٥) السابق نفسه ، ص ٤٥ .

(١٦) سلمان حسن العانى ، التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ، فونولوجيا العربية ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ١٩٨٣ ، ص ١٣٩ وما بعدها إلى ص ١٤٧ .

(١٧) جان برتليمى ، التقابل بين الفن والصوفية ، مبحث فى علم الجمال ، دار نهضة مصر ١٩٧٠ ، ص ٦٠٤ .

(١٨) السابق نفسه ، ص ٦٠٤ .



# بنية الخطاب الشعرى*

## تأليف: عبد الملك مرتاض

عرض ومناقشة
عبد الحكيم راضى

**الكتاب الذى نتحدث عنه هنا هو كتاب ( بنية الخطاب الشعرى : دراسة تشريحية لقصيدة « أشجان يمانية » ؛ ومؤلف الكتاب هو الدكتور عبد الملك مرتاض ، من جامعة وهران بالجزائر ؛ أما القصيدة موضع الدراسة فهى إحدى قصائد الشاعر اليمنى الدكتور عبد العزيز المقالح ، من ديوانه ( الخروج من دوائر الساعة السليمانية ) ؛ وأما العرض المقدم فهو عرض نقدى ؛ وهذا يعنى أننا لا نقتصر على تقديم الكتاب : أفكاره وطريقة عرضه فحسب ، بل نلقى برأينا فى كل شىء فيه ؛ وهذا بدوره قد يجرّ إلى حديث يحمل حكماً على بعض نصوص الشاعر ، وهو ما ليس من هدفنا ، إلا بمقدار ما يكمّل الصورة فى الحكم على الكتاب المعروض .**

**أما منهج العرض الذى اتبعناه فيسير فى مستويين : جزئىّ موضعىّ ؛ وكلىّ شامل . ونعنى بالجزئىّ : عرض الكتاب فصلا بعد فصل وإثبات رأينا فى كل فصل عقب عرضنا له . أما الحديث الكلى أو الشامل فيأتى بعد هذا العرض الموضعى ، ويدور حول القضايا العامة التى تتصل بالمنهج والأصول النقدية والأدبية التى يصدر عنها صاحب الكتاب .**

**وإذا كان هناك من شىء أعتذر عنه فى البداية فهو ما قد يبدو من إطالة فى العرض ، وفى النقد أيضا . ذلك بأن الكتاب لا يخلو من إثارة ، بموضوعه ، وآراء مؤلفه ، والموقف النقدى الذى يصدر عنه .**



( النقد الكامل ) ــ هكذا ــ فى مفهوم الدكتور مرتاض : « هو الذى يقوم على اصطناع الملاحظة الدقيقة ، واستخدام الإحصاء للإلمام بالظاهرة المهيمنة على نسج الخطاب ؛ أى الاحتكام إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه »(١) . وإذا صرفنا النظر عما يتعلق بجانب الوسائل - ( أعنى : الإحصاء والملاحظة ) ــ وجدنا أن أساس هذا النقد عنده هو : ( الاحتكام إلى النص وحده ) .

وتحديد جهة النقد ــ أو مجال عمل الناقد ــ على هذا النحو ينبع ، أو يستمد ، من اتجاهين ؛ أولهما هو نظرية الأدب ذاتها ؛ وثانيهما هو نظرية النقد ، بخاصة ما يتصل بالمنهج . وفيما يتصل بنظرية الأدب يستمد من الاتجاه القائل بأن « الأدب فن لغوى بحكم استخدامه للّغة بالنظر إلى غايات ووسائل ومواقف محددة »(٢) . وفيما يتعلق بالنقد يستمد من تلك الرجعة التى حدثت فى اتجاه الدرس اللغوى للأدب ، والتى تُقرّ بأن دراسة الأدب يجب أن تركّز أولاً وقبل كل شىء على الأعمال الفنية الفعلية ، وأن من الواجب مراجعة المناهج القديمة فى علم البلاغة أو النظرية الشعرية أو العروض ، وإعادة تقريرها فى مصطلحات حديثة »(٣) .

ووفاءً لذلك المفهوم نلاحظ إعجاب الدكتور مرتاض باثنين من النقاد هما : الجاحظ ، وجان كوهين ؛ لأن كليهما لا يحفل بالمعانى فى الشعر ، وأن الشعر عندهما هو الطريقة التى يقول بها الشاعر ويبدع ؛ فالشعر ألفاظ قبل أن يكون معانى ، والألفاظ هنا هى ذلك النسج البديع الذى كان أبو عثمان يتحدث عنه(٤) .

وواضح من التمهيد الذى ساقه المؤلف ( حول نظرية الشعر ) أن استمداده الأساسّى من الجاحظ ؛ وقد عوّل بشكل واضح على تعريف الشعر عنده ؛ وهو ذلك التعريف الشهير الذى صدر عنه تعقيبا على تفضيل أبى عمرو الشيبانى لبيتين من الشعر بمعناهما ومعارضته له . وقد راح يحلل ذلك التعريف إلى عناصره الأساسية ، واستغلّ أكثر هذه العناصر فى تشكيل فصول الكتاب الذى أداره ــ كما يقول ــ على قصيدة الدكتور المقالح .

* دراسة تشريحية لقصيدة « أشجان يمانية » ، دار الحداثة ، لبنان ١٩٧٦

فإذا كان مدار الشعر عند الجاحظ على : « إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج » ، وأنه « صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » ، فمعنى هذا : « تمثّل الشعر بنيّةً قائمة على ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة فى النصّ ، والحركة التى تتحكّم فى هذه اللغة فتفضى بها إلى نحو غايتها ، ثم على نظام العلاقة الحميمة التى تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معا للنصّ ، ثم على الرؤية الفنية التى يطرحها هذا النص الشعرى ؛ ينضاف إلى كل ذلك حيّز النص الشعرى وما ينبغى أن يجوسه من زمان متحكم فى سطح النص وعمقه ، ثم علاقة ذلك الحيز المتجسّد بهذا الزمن المتسلّط . . فهذه الشبكة من المعطيات الفنية ، وكلها شكلية خالصة ، هى التى تحدد بنية القصيدة وتشكّلها فى الإبانِ ذاته »[٥] .

وانطلاقا من هذه النظرة يقرّر أن كل جملة فى تعريف الشعر عند الجاحظ تصلح أساساً لنظرية شعرية قائمةٍ بذاتها . . .

فـ ( الوزن ) فى قوله ( إقامة الوزن ) ، هو الذى نطلق عليه اليوم نحن المعاصرين : الإيقاع .

و ( تخيّر اللفظ وسهولة المخرج ) هو ما نطلق عليه : ( البنية الخارجية للنص ) .

أما ( الصناعة ) « فهى ذلك المراس الذى يصقل الموهبة أو الهواية » .

وأما ( النسج ) فهو « ما قد نريده اليوم بـ ( الخطاب ) . . . فالنسج هنا يشمل كلّ خصائص الخطاب الخارجية أو السطحية » .

وأما ( التصوير ) فهو من المصطلحات النقدية التى سبق إليها الجاحظ .

هناك إذن نسج ــ أو خطاب ــ وهناك تصوير وهناك إيقاع وبنية ، وكلها من مقوّمات النظر إلى النص الشعرى ، الأمر الذى حدا بالناقد فيما يبدو ــ إلى اصطناعها فى حديثه عن قصيدة المقالح .

يقول : « وقد بدا لنا أن نتناول القول حول بنية الخطاب الشعرى لدى المقالح ، ومن خلاله نزعم أننا استطعنا ، بشكل أو بآخر ، تناول بنية الخطاب الشعرى المعاصر . وقد تناولنا البنية الخارجية فى الفصل الأول ، من حيث تناولنا فى الثانى الصورة الشعرية . . . على حين أننا عالجنا فى الثالث الحيّز الأدبى ؛ وفى الرابع التعامل مع الزمن ؛ أما الخامس فقد وقفناه على دراسة الصوت والإيقاع فى هذه القصيدة ، وختمنا بالنظر فى المعجم الفنى »[٦] .

ويذكر المؤلف أن تركيزه ظل قائماً على نص قصيدة ( أشجان يمانية ) وحدها ، مع الخروج عن هذا الدأب فى الفصل الذى عقده للصورة الفنية ، حيث تناول فيه بعض النماذج من قصيدة أخرى هى ( الخروج من دوائر الساعة السليمانية ) ــ وهى القصيدة التى سُمِّىَ الديوان باسمها ــ وكان هذا الخروج هو الاستثناء الوحيد[٧] .

### البنية ــ إفرادية وتركيبية

فى الفصل الأول يعرّف المؤلف ( البنية ) بأنها : « الخصائص المورفولوجية الخالصة » فى الخطاب الشعرى ؛ أما الخطاب الشعرى ذاته فهو ــ فى مذهبه كما يقول ــ « كل إبداع أدبى بلغ الحدّ المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد . . . »[٨] .

وتنقسم البنية عنده إلى بنية إفرادية وأخرى تركيبية . وتبحث الأولى ــ الإفرادية ــ فى خصائص العناصر ( العنصر = الكلمة المفردة ) التى اتّخذَتْ أدواتٍ لنسج الخطاب . أما الثانية ــ التركيبية ــ فتبحث فى خصائص الوحدات ( الوحدة = البيت الشعرى ) التى يتألف منها الخطاب نفسه .

وفيما يتعلّق بالبنية الإفرادية ــ أو البِنَى ــ الطاغية فى نصّ القصيدة يلاحِظ أن الأسماء الكاملة فى النصّ أكثَرُ من الأفعال بأقسامها الثلاثة ؛ الحاضر والماضى والأمر ؛ ويعود ذلك فى تقديره « إلى أن النصّ بقدر ما يحرص على ( الحركة الحَدَثيّة ) كان يشرئبّ إلى إثبات الحال »[٩] .

ويلاحظ المؤلف كذلك أن الأفعالَ الدالّة على الحاضر أكثرُ من تلك التى تدل على الماضى ، وأن هذه الأخيرة أكثر من الأفعال الدالة على الأمر . ويقول : إن « هذه القضية تكاد تكون عامة فى معظم النصوص الأدبية التى هى من جنس الشعر ؛ وما ذلك إلاّ لأن المرءَ يفكر ، إذ يفكر ، أبداً [ كذا ] . . انطلاقا من حاضره . من أجل ذلك تجد هذا الحاضرَ يطغى فى النصوص الأدبية على الماضى والمستقبل معاً» ( ص ٤٠ ) . ويقرر مرة أخرى ــ تعليلا للظاهرة نفسها ــ أن « المبدع ينطلق فى التفكير الذى يجسّده إلى خطاب ــ أبدا ــ من حاضره ، ثم كثيراً ما يعود إلى الماضى لأنه جزء منه ، ومرتبط بحياته ، وخزان لذكرياته ؛ أما المستقبل فلا يلتفت إليه إلاّ توهّما وتخيلا ، أو تأمّلا وترجّيا ؛ إذْ مَنْ ذا الذى يستطيع أن يتناول المستقبل من المبدعين فلا يخطىء ؟ ثم مَنْ مِنَ الناس يستطيع أن يتحدّى الغَيْبَ فيزعمَ أنه سيحيا هذا المستقبل بحذافيره ولو كان منه دَنِيّا ؟ كلّ أولئك ، إذن ، عوامل نفسية وواقعية تجعل المبدع لا يميل كلّ الميل إلاّ إلى حاضره ، ولو كان يكتب عن الماضى البعيد والزمن السحيق »[١٠] .

ثم يؤكّد صدق نتائجه وتعليلاته بما وصل إليه فى أعمال أدبية أخرى عن هذا الطريق نفسه ــ طريق الإحصاء للبنَى الغالبة فى النص[١١] .

أخشى أن أقول إن صنيع الدكتور مرتاض مع قصيدة المقالح ــ على الأقل فى هذا الموضع ــ هو أصدق دليل صادفنى على ما يقوله كولنجوود من أن التحليل النحوى ( يقصد التحليل اللغوى بعامة ) إنما يتناول من العمل الأدبى جُثّته ، وأكاد أقول إنه يحوّله من كائن حى إلى جثة ؛ ومع ذلك أعترف بأنه لا مفرّ من هذا الصنيع مادمنا بصدد الدرس والتحليل .

أما النتائج التى خرج بها فى ضوء نسب التوزيع للبنى المفردة فى نصّ القصيدة فأخطر ما فيها هو التعميم ، وسحب هذه النتائج على مطلق النصّ الشعرى . ولا أظن أن من الدقة أن تُتخذَ نِسبُ التوزيع للبنى فى قصيدة ــ أى قصيدة ــ قاعدةً لنسب توزيع هذه البنى فى النصوص الشعرية جميعها ــ أو معظمها .

أما التعليل لغلبة بعض هذه البِنى ( = المفردات ) بالنسبة لبعضها الآخر ، وإضفاء قيمة مضمونية مقابلة . . فأمر مشروع ، وبدونه نقع فى شكلية باردة تحيل النصَّ ( كَلِماً ) لا ( كلاما ) ــ إذا استعرنا مصطلح النحاة . ومع ذلك فإن آفة التعميم تُمِرُّ ما كان من شأنه أن

يحلوَ لو بقى الاستنتاج موضعيّا مقصورا على النصّ موضع التحليل . أما أن يقال إن غلبة الأفعال الدالة على الحاضر ، وغلبة الزمن النحوى الحاضر ، سمة ، أو ظاهرة ، قد تكون عامة فى معظم النصوص الأدبية من جنس الشعر بناءً على أن « المرء يفكر . . انطلاقا من حاضره » ، أو أن « المبدع ينطلق فى التفكير الذى يجسّده إلى خطاب . . . من حاضره »[١٢] ، فليت شعرى من يضمن لنا صدقَ الحكم بالتعميم فى الظاهرة اللغوية أولا ، ثم صدقَ العلة التى سيقت لها ــ وعمومها ــ ثانيا ؟

فإن وُجد مَنْ يتطوّع بذلك فإنى أعتذر عن قلة جسارتى على التعميم ، وعن ضعفى أمام قصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى عنوانها ( مقتل صبىّ ) ، من ديوانه الأول ( مدينة بلا قلب ) ، ليس فيها من الأفعال إلاّ ما كان ماضيا أو يحمل الدلالة على الزمن الماضى .

وكلّ ما سبق هيّنٌ إلى جانب ما علل به الدكتور مرتاض عدمَ التفات المبدعين إلى الزمن المستقبل ( والتعميم لا يزال مستمراً ) ، وهو الخوف من الخطأ والتردّد أمام الغيب ؛ « إذْ من ذا الذى يستطيع أن يتناول المستقبل من المبدعين فلا يخطىء ؟ ثم مَنْ من الناس يستطيع أن يتحدّى الغيبَ فيزعم أنه سيحيا هذا المستقبل بحذافيره ؟ » .

وأضيف ــ مع الدكتور مرتاض ــ أن الله تعالى يقول : « ولا تقولنّ لشىء إنى فاعل ذلك غدا . . . » ، وأن زهيراً قال :

وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبلَه
ولكننى عن علمِ ما فى غَدٍ عَمِ

وأن لبيداً ــ على ما أذكر ــ قال :

لعمرُكَ ما تَدْرِى الضَّوارِبُ بالحَصَى
ولاَ زَاجِراتُ الطَّيرِ ما اللهُ صَانِعُ

وأن ابن الرومى قال :

ألا مَنْ يُرِينى غايَتِى قبل مِذْهَبى
ومن أينَ ؟ والغَاياتُ بَعْدَ المذَاهِبِ

وأن شكرى قال ــ مخاطبا المستقبل المجهول:

يحوطنى منك بحر لستُ أعرِفه
ومَهْمَهٌ لستُ أدرى ما أقاصيه

ولا شك أن هذا جميعَه يُسعد الدكتور مرتاض . غير أن الأمانة تقتضينا معاً ــ الاعتراف بأننا ــ عند هذه النقطة ــ بعيدان تماما عن مجال الفن ؛ لأن حديث العزوف عن استعمال الزمن المستقبل بسبب الخوف منه أو الخطأ فى تقديره وعدم الثقة بما يكون فيه ، ليس من حديث الشعر فى شىء ؛ لأنه من شأنه أن يحيل الشعر إلى نصوص موضوعية تقوم ، ويقوم الحكم عليها ، على أساس المعنى والمحتوى ، وتتخلّى ، ويتخلى الحكم عليها ، عن جمال النسج والعبارة ، وهو ما يخالف النظرة إلى الشعر التى يتبناها الدكتور مرتاض نفسه من أن الشعر هو الطريقة التى يقول بها الشاعر ويبدع ، وليس ما فيه من الأفكار والمعانى .

ثم : من قال إن الشاعر يتعامل مع الزمن بهذا المنطق العقلى الصارم ، الذى يقوم على واقع بارد تأباه طبيعة النفس الشاعرة ، المتطلعة دائما إلى ارتياد المجهول واستشرافه ، حتى مع الخوف منه ؟

فإن أصررتَ على موقفك فى عزوف الشعراء عن الحديث عن المستقبل خوفا منه ، وخشية الخطأ فى تقديره فإنى أحيلك على قصيدة للشابى مطلعها :

سأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشمّاء

لترى الحديث كله عن المستقبل ، فى الحياة وبعد الممات .

أما ما سجله المؤلف من « أن الأسماء الكاملة فى هذا النصّ أكثر من الأفعال بأقسامها الثلاثة » ، واستنتاجه من ذلك « أن النصّ بقدر ما يحرص على ( الحركة الحَدَثِيّة ) كان يشرئبّ إلى إثبات الحال »[١٣] ، فإن هذا الاستنتاج لوصحّ لكان من اللازم أن تنفجر القصيدةُ من داخلها ــ إن صحّ التعبير ــ لأن حديث ( الأشجان ) و ( الحركة الحَدَثيّة ) لا يناسبها أبدا ( الاشرئباب ) إلى ( إثبات الحال ) . وسوف نعود ــ بعد قليل ــ إلى مناقشته ــ تفصيلا - فى هذا الموضع من حديثه .

ثم يتحدث المؤلف عما أسماه ( **خصائص الماء الشعرى للبنى الإفرادية** ) .ويقوم حديثه فى هذا الموضع على المقابلة بين المعنى المعجمى لعدد من المفردات التى استخدمها الشاعر ، والدلالة التى اكتسبتها كلّ منها فى الخطاب الشعرى . من ذلك كلمات مثل : الوطن ، الماء ، الثعبان ؛ فليس الوطن ــ كما قد يتبادر ــ هو المكان الواسع يحيا فيه شعب من الشعوب ، « وإنما هو بحكم العلاقة الناشئة عن الأصل ، مكان تخصب فيه الدموع وتتغازر حتى تمرع ؛ فقد أصبح الدمع فى قوله :

* صار الدمعُ بعينى وطنا *

هو الوطن نفسه ؛ فالدمع وطن ، والوطن دمع ، ولا شىء سواهما . . . فالوطن هنا دلالة ، هو خلق جديد فى عالم هذا النص ؛ إذ لا أحد يستطيع أن يزعم بأنه وطن جغرافى من هذه الأوطان التى نعرف ، وإنما هو رمز لمكان ، وهذا المكان يتسم بالمآسى والتعاسات أكثر مما يتصف بأى شىء آخر »[١٤] .

أما الماء فليس ذلك السائل الطبيعى الشفاف بكل صفاته المعروفة ومعناه المعجمى ، وإنما هو « مجرّد رمز لقيمة ؛ وهذه القيمة تتسم بالشقاء القاتم »[١٥] .

أما فى قوله :

* التذكرة الأولى ثعبان *

فإن ( التذكرة ) ليست هى التذكرة المعروفة ، و ( الثعبان ) ــ أيضا ــ ليس هو الثعبان المعروف ؛ « فالتذكرة فى هذه الوحدة ( = البيت ) شبكة من الرموز التى تعكس تطلع الشخصية الشعرية إلى عالم أرحب وحياة أمثل ، ثم رغبتها الشديدة إلى الحركة ، واشرئبابها المتحفز إلى ارتياد المجهول الذى هو ــ بالضرورة ــ أمثل من المعلوم . . . فهذه التذكرة هى الأمل الذى يحق لكل امرىء أن يتسلّح به ؛ وهى الرغبة التى لا يمنعه أحد من التشبّع بها ؛ وهى الرفض الذى

لاحقّ لأحدٍ أن يميطه عن النفس الأدبية ؛ وهى الخير الـذى يواكب تفكير كل عقل حكيم ؛ وهى كل شىء يمكن أن يفضى إلى شىء أمثل مما تضطرب فيه الشخصية الشعرية المغرقة فى عالمها الوحل الذى ليس فيه إلاّ المستنقعات والمتاهات والفيافى القفرة »(١٦) .

« أما ( الثعبان ) فهو رمز لشبكة من العوامل الخارجية تقوم عاتية فى سبيل تحقيق ما يمنحه حق امتلاك التذكرة ؛ فالثعبان شرّ لا يتسامح ولا يلين ؛ يضرب الشخصية الشعرية ويحاصرها فى حيّزهـا التعيس الذى تلتمس التملص منه »(١٧) .

وهكذا يلاحظ أن « النسج فى هذا النصّ شعرىّ ، شفاف ، مثقل بالمعانى فى الإبّان ذاته » . ويذكر المؤلف أن العلة فى بعض ذلك ــ كما يقول ــ « هذا التعامل الدلالىّ الجديد الذى خرج بالبنى من الدائرة التقليدية لها . . إلى دائرة واسعة نَدَّت عن الدلالة المعجمية الميتة ، وتوجّت فى عالم الدلالة الشعرية التى ليس لها حدود »(١٨) .

لحسن الحظّ أن المؤلف قد أسعفنا بوصف الصورة فى قـول الشاعر :

* التذكرة الأولى ثعبان *

بأنها « فى تركيباتها إنسانية الصراع ، أزلية الحركة »(١٧) . وأقول : ( لحسن الحظ ) لأنه قد أعاد التوازن بذلك إلى حركة القصيـدة فى مجملها بعد أن كان قد رأى فى التقارب بين نسبة الأفعال والأبيات التى تبدأ بها من جهة ، ونسبة الأسماء والأبيات التى تبدأ بها من جهة ثانية ــ كان قد رأى فى ذلك ما سمّاه ( بالتوازن الألسنى ) ، واستنتج من ذلك « أن النص بقدر ما يحرص على الحركة الحدَثية كان يشرئبّ إلى إثبات الحال »(١٣) .

ونحن نعرف أن التفرقة بين الفعل والاسم تفرقة صرفية فى جانب منها ، ودلالية فى جانبها الآخر ، وأن البلاغيين القدماء قد وظّفوا هذا الفرق . فقالوا بدلالة الفعل على التجدّد والحركة ، ودلالة الاسم على الثبوت والاستمرار . وواضح أن الدكتور مرتاضى قد أخـذ بهذه التفرقة ، كما يدلّ تصريحه السابق ، وكما يدلّ قوله فى أعقاب ذلـك التصريح : « إننا ننظر هنا نظرة تقليدية إلى هذه القضية »(١٣) .

وليس فى ذلك غضاضة ؛ أعنى فى اصطنـاع نظرة قـديمة تكـون الأيام ، وسنن الاستعمال اللغوى ، قـد أثبتت واقعيّتهـا . لكن احتمال الخطر كان يُطلّ من حديثه عن حرص النص ــ أو جمعه ــ بين الحركة الحدَثيّة والاشرئباب إلى إثبات الحال .

فمن منطوق هذا الحديث نفهم أن الحركة الحدثية خلاف إثبات الحال ، ليرد السؤال على الفور : كيف ؟ وقد قيل بأن هناك حركة ، وبأن هناك رغبة فى التغيير والانفلات من واقع لا يرضى عنه الشاعر ؛ ومن ثم يكون القول بالاشرئبـاب إلى إثبات الحـال غير ذى معنى ، أو يكون معناه الرغبة فى البقـاء على حـال لا نرضى بهـا ونرغب فى إزاحتها . ولو صح هذا ــ وهو غير صحيح ــ لكان معناه ــ كما سبق القول ــ التصادم الداخلى بين بِنَى القصيدة نتيجة احتوائها على إرادة التغيير وإرادة الثبات فى الوقت نفسه .

والواقع أن معنى الثبات أو التجدد الذى تحمله الصيغة الصرفية إنما يتعلق بالمدلول الذى تحمله اللفظة ( أو ما سُمّى بالدلالة اللفظية ) ؛ وهذا أمر خلاف تجدد الحال أو ثباتها . فقد تحمل دلالة الصيغة على الثبات والاستمرار دعوةً إلى تغيير الحال ، أو العكس ؛ إذ قد تتعلق دلالة الصيغة على الثبات بوضع غير مرغوب ، وقد تؤدّى عندئذ معنى تضاعُفِ النفور من الواقع ، وتضخّم بواعث الثورة عليه ؛ وقد تتعلق بأمر مرغوب فتدلّ على استحسانه والرغبة فى الزيادة منه . وبعبارة أخرى : قد تدل الصيغة على التجدد فى مادة لغوية دالة على الثبات والاستقرار ، فى حين تدل على الثبات فى مادة لغوية تدل على الحركة والتجدد .

خذ لذلك مثلا البيت الذى يورده البلاغيون شـاهداً عـلى دلالة الاسمية على الثبات والاستمرار ؛ وهو قول الشاعر مفتخراً :

لا يـألـف الـدرهـم المـضـروب صُـرَّتـنـا
لـكـن يـمـرّ عـلـيـهـا وهـو مُـنْـطَلِق

فقد نفى عن دراهمهم الاستقرار فى صررهم ، ووصفها بالانطلاق الدائم المستمر .

أما الانطلاق فمصـدره المادة اللغـوية ، وأمـا ثباتـه واستمـراره فمصدره الصيغة الصرفية .

فلنلاحظ هنا الفرق بين دلالة الصيغة ( الاسمية ) ودلالة المـادة اللغوية ، وأن الثبوت والاستمرار المستمدين من الصيغة قد يتعلقان بسكون واستقرار كما قد يتعلقان بحركة وتغير ؛ وذلك بالنظر إلى دلالة المادة اللغوية .

لذلك أجدنى متحفّظا إزاء ما أخذ به الدكتور مرتاض من دلالة الأسماء فى القصيدة على الاشرئباب إلى إثبات الحال ، قاصراً النظر على الدلالة الصرفية للبنية . وأجدنى ــ فى الـوقت ذاته ــ مؤيـداً له فى الاعتراف بدلالة الصور عند الشاعر على الحركة والصراع ، منطلقا فى ذلك من دلالات المفردات التى تتألف منها العبارة ، أقصد انطلاقه ــ فى بعض الأحيان ، معترفا بذلك ــ من الدلالة المعجمية ، باسطا هذه الدلالات الجديدة التى أتاحها الموقع الجديد ــ الفريد ــ الذى تحتله كل بنية ( = مفردة ) فى وحدات ( = أبيات ) القصيدة .

وأقول : ( فى بعض الأحيان ) لأن الدكتور مرتاض قد دأب فى أكثر الأحيان ــ تنويهاً بجهد الشاعر فى إثراء دلالات المفردات ــ دأب على النعى على هذه الدلالات المعجمية قصورَها وجمودهـا ، وعلى وصف المعاجم العربية بالتقصير فى هذا السبيل . وفى مقابل هذا يجىء ترحابه الشديد ــ وهذا مفهوم ــ بكل مجازة فى الدلالـة ، أو توسّع يتعدّى بها حدود الدلالة المعجمية ، أو يتحلل تماماً من هذه الدلالة .

والمثل على هذا حديثه عن قول الشاعر :

* فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها *

حيث يبدأ كعادته غالبا ــ بالزراية على دَلالة كلمة ( القدم ) كما وردت فى المعجم : « القـدم : واحدة الأقـدام لـدى الجـوهـرى ، والرِّجل لدى الفيروزابادى ، وانتهى الأمر »(١٩) . هكذا يقول ، ثم يورد بعض تعريفات ( القدم ) فى أحد المعاجم الفرنسية ، ثم يقول : « فالعجب كيف أننا بعد أن كنا ألفينا الجاحظ يلتقى فى بعض تنظيره للشعر مع جان كوهين بدون اختلاف يذكر . . ها نحن أولاء نجد البوْن شاسعاً بين تعريفات المعاجم العربية والمعاجم الغربية . . . فلِمَ

إذن فات المعجميين ما لم يفت النقاد وأصحاب الاختصاص القولى ؟ . .

ونرى أن العجيب هنا – حقا – هو انتظاره لتقارب حديث المعجميّين من العرب والغربيين قياساً على تقارب نظرت النقاد من الفريقين ، ثم نعيه على المعاجم عموما قصور مدلولات الألفاظ فيها عن مدلولاتها فى السياق الشعرى . هكذا ! وكأنه كان على أصحاب المعاجم أن يتطوّعوا بتصوّر كل الدلالات التى يمكن – فى الماضى والحاضر والمستقبل – أن تتطرّق إليها استعمالات الشعراء لكل مفردة لغوية ، وكأنه كان على لغوىّ كالزمخشرى أن لا يكتفى فى ( أساس البلاغة ) بتقديم الدلالات المجازية التى وصل إليها الاستعمال حتى عصره ، بل كان عليه أن يقدّم ما سوف يصل إليه بعد عصره ، وإلى يوم القيامة .

ولأنه لم يفعل ، لا هو ولا أحد غيره من المعجمّيين ، فقد استوجب الأمرُ أن يتساءل الدكتور مرتاض فى لهجة استنكارية صارمة ( وهذا نفسه عجب منه لا من المعجميين ) : « فهل كان على الشعر فى نصّ المقالح :

*** فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها ***

أن يقتصر على المعنى المعجمى الغامض القاصر للفظ ( القدم ) كما ورد فى المعاجم العربية ؟ إن هذه المعاجم عجزت حتى عن تعريفها . من أجل ذلك ألفينا النصّ يتجاوز ذلك إلى عالم أرحب ، ويحلق فى أفق أفسح ، فإذا هو يخرج هذه البنية ( القدم ) من دائرتها الدلالية المنبثقة عن المعجم إلى دائرة شعرية رحيبة عجيبة . . . »(٢٠) .

ولو كنتُ مكان الدكتور مرتاض لحمدت الله على هذا ( القُصور ) المعجمى فى دلالات الألفاظ ؛ فهذا القصور هو – ولنستخدم كلمةَ من القصيدة – ( تذكرة ) الخروج أو التحليق بالألفاظ إلى هذه الآفاق الشعرية الرحبة ، وهذه الرحابة وهذا التسامى إنما ينشآن بالقياس إلى ( ضيق ) المعنى المعجمى وتواضعه . إن هذا ( الضيق ) وهذا ( التواضع ) هما اللذان يجعلان هذه الرحابة وهذا السموّ ممكنين . ولو تتبعنا حديث الدكتور مرتاض نفسه عن الدلالة الشعرية لكلمتى ( التذكرة ) و ( الثعبان ) فى قول المقالح :

*** التذكرة الأولى ثعبان ***

لوجدنا مصداق ذلك ؛ فما الذى أتاح للتذكرة أن تصبح « عبارة عن شبكة من الرموز التى تعكس تطلّع الشخصية الشعرية إلى عالم أرحب وحياة أمثل ، ثم رغبتها الشديدة فى الحركة »(٢١) وما الذى جعل ( الثعبان ) رمزاً « لشبكة من العوامل الخارجية التى تقوم عاتية فى سبيل تحقيق ما يمنحه حق امتلاك التذكرة . . . »(١٧) ؟ لا أظن أن أحداً ينكر أن الدلالة المعجمية تفرض نفسها ، بل هى تغذّى هذه الدلالات كلها ، وتتصل بها بدرجة أو بأخرى ، وإلاّ فإن لغة الشعر لا تصطنع كلمات لم يكن لها معان من قبل ، ثم هى لا تصطنع أى كلمة فى أى مكان وفى أى مدلول بلا ضابط .

●

فإذا جاء المؤلف إلى ( خصائص البنية التركيبية فى الخطاب الشعرى ) عَرّف الخطاب بأنه « نَسْج من الألفاظ » ، وعرّف ( النّسْج ) بأنه « مظهر من النظام الكلامى الذى يتخذ له خصائص لسانية تميّزه عن سواه » ، وذكر أن هذا هو السبب فى تميّز كل من الآثار الشعرية التى تدور حول موضوع واحد ؛ فهذا التميّز « يعود إلى كيفية الصياغة ، وطبيعة التعامل الخيالى مع الخطاب الشعرى(٢٢) .

أما المجال الذى حدده لرصد الظاهرة اللسانية فى خطاب القصيدة فهو ملاحظة « خصائص الوحدات المؤلفة ؛ هل هى قصيرة أو طويلة ؛ وهل تبتدىء بفعل أو باسم ؛ ثم هل يغلب عليها الطول أو القصر ؛ ثم ما مدى هذا الطول فى حال طوله ؛ ثم ما هى خصائص هذه البنى التركيبية فى حدّ ذاتها ؟ »(٢٣) .

وبالنسبة لبدايات الوحدات ( = الأبيات ) ، وهل تبدأ بالأفعال أو الأسماء ، يعيد علينا ما سبق أن ذكره من أن هناك « توازنا ألسنياً فى بدايات البنى التركيبية ، حيث ألفينا ثمانيا وستين بنية تبتدىء بفعل ، وثلاثا وسبعين تبتدىء باسم » . كما يعيد ذكر العلة التى ارتآها لذلك ، وهى أن « النصّ كان يراعى شيئا من التوازن بين الجنسين الكلاميين ، حتى لا يطغى أحدهما على الآخر ، فالفعل يمنح الخطاب حركية ، والاسم يمنحه استمرارية وثبوتا »(٢٤) .

أما طول الوحدات ( = الأبيات ) وقصرها فيلاحظ أن أقصرها يشتمل على بنية ( = كلمة ) واحدة ، وأنها تفاوتت فى الطول إلى ما يزيد على خمس بنىً ، وإنْ غلَب عليها الوحدات ذات البنى الثلاث ، يليها ذات البنيتين ، فذات الأربع ، فذات الخمس ، فذات البنية الواحدة(٢٥) .

وهنا يشغل المؤلف نفسه بالتعليل لغلبة الوحدات الثلاثية البنية بالنسبة لبقية الوحدات ، ويتساءل فى حماسة : « لماذا طغت البنى التركيبية الثلاثية العناصر ( العنصر = المفردة ) ؟ وهلاّ طغت الثنائية لأنها أخف على اللسان إذا عبّر ، وأهون على القلم إذا دبّج ، وأيسر على السمع إذا سمع ؟ فِلمَ – إذن – طغيان الوحدات الثلاثية ؟ .

الجواب : « لقد نعلم أن أى معنى لا يمكن نسجه فى لفظة واحدة »(٢٦) ؛ فالحدّ الأدنى اللسانى للتعبير ، وهو بنية واحدة ، مستحيل ؛ لأن ذكر العنصر الواحد ، حتى فى حال فهمنا بواسطته ، لا يكون فهمنا ذاك إلاّ ثمرة من ثمرات قرينة لسانية معينة »(٢٧) .

وإذن ، فقد كان منتظرا فى أى خطاب أدبى أن تكون هذه البنى المفزّعة فيه قليلة . . . وذلك ما كان فى خصائص نسج الخطاب عبر هذه القصيدة(٢٨) .

« ثم إن البنيتين الاثنتين لا تستطيعان – هما أيضا – التعبير عما هو كامن فى النفس ، أو نابع من الخيال ، بكفاءه وقدرة ؛ لأن معظم اللغات الإنسانية تتطلب ثلاثة عناصر لسانية حداً أدنى للتعبير عن غرضٍ من الأغراض : فعلا واحداً واسمين اثنين ، أو فعلا واسما وقيداً ، والوحدات التى تتألف من فعل واحد واسم واحد ليست مستقلة بنفسها على الحقيقة »(٢٩) .

« ففى كل الأحوال – إذن – نجد فكرة البنية الوحيدة – فى أى تركيب ألسنى – مستحيلة ، كما رأينا الوحدة الثنائية البنى هى أيضا قاصرة . . . فلم يبق إلاّ الوحدة الثلاثية البنى وما فوقها »(٣٠) .

لكن لماذا فاق عددُ الوحدات الثلاثية البنى أعدادَ الوحدات الرباعية والخماسية وما فوقها ؟ يجيب الدكتور مرتاض : إن الإنسان « لا يميل إلى هذه العناصر حين تتكاثر فيتلعثم بها لسانه ، ويتعب بتشكيلها

صوته ، فيؤثر المنزلة الوسطى . فذلك — إذن — تأويل ورود الوحدات الثلاثية البنى فى هذا النصّ وطغيانها على جميع أصناف الوحدات الأخرى »[٣٠] .

فإذا تذكر المؤلف أن الوحدات ( = الأبيات ) الثنائية البنى تأتى — من حيث العدد — فى المرتبة التالية للوحدات الثلاثية ، قال : « إن الوحدات الثنائية البنى مع ذلك ترد فى المنزلة الثانية لعلل منها :

١ — إن العربى يحرص على الاقتضاب والإيجاز ما أسعفته الأدوات اللغوية .

٢ — إن الوحدة المؤلفة من عنصرين ألسنيين فقط تكون — نتيجة لذلك — أيسر رواية ، وأقدر على السيرورة ، وأقوى على الانتشار .

٣ — لأنها تجاور الوحدات الثلاثية البنى ؛ فهى إذن قريبة منها بحكم عدد بناها وطبيعة نسجها ونظام تركيبها[٣١] .

أما أن الوحدات ذات البنى الرباعية تأتى — من حيث العدد — فى المرتبة الثالثة ، فعلة ذلك قريبة ؛ وهى جوارها للوحدات الثلاثية البنى ، « التى نعدها هى الحدّ الوسط فى النظام الألسنى فى معظم اللغات الإنسانية ، ومنها لغة الضاد »[٣٢] .

●

هكذا يقول ! ؛ فالمسألة — إذن — فى طول الوحدات ( = الأبيات ) وقصرها مسألة لياقة وذوق ، ويمكن أن يقال مع الدكتور مرتاض — إن خير الأمور الوسط ، وأن نتلو معه قول الله تعالى : « وكذلك جعلناكم أمة وسطا » (٢/١٤٣) .

وأنا لا أعترض على وسطية الوحدات الثلاثية البنى ، ولا على خفتها ، ولكن الذى يدهشنى حقا هو أن الدكتور مرتاض قد استخدام الإحصاء وخرج بنسب معينة لأطوال الوحدات فى القصيدة بين أحادية البنية إلى ثنائية فثلاثية ... الخ . وإلى هنا يظل الأمر طبيعيا ومنطقيا : ثم راح يعلّل ، مستمدا علله من الذوق اللغوى العام ، أو سنن الاستعمال ، ليس فى العربية وحدها ؛ بل فى « معظم اللغات الإنسانية » — كما يقول — ليخرج بخفة الوحدات الثلاثية ، تليها فى الخفة — لمجاورتها لها — الوحدات الثنائية ثم الرباعية . . .

وقد كنا نسمع — فى مجال النحو — عن (الإعراب على الجوار) ، فإذا بنا نسمع من الدكتور مرتاض — فى مجال النقد — عن مبدأ ( الخفة على الجوار ) أو ( المقبولية على الجوار ) .

وقد جاء قوله قياساً — أو موازاة — لما ذهب إليه بعض اللغويين القدماء فى حديثهم عن العلة فى غلبة المفردات الثلاثية الحروف على كلمات اللغة العربية ، وكيف أن ذلك يعود إلى جمعها بين التمكن والخفّة ، بخلاف الثنائى فهو غير متمكن — فيقدرون له صورة ثلاثية — وبخلاف مازاد على الثلاثة ، فهو ينحو نحو الثقل .

وهنا يمكن القول : إن هذه العلل — أيا كان مستندها معناها سَلْك النص — الذى يفترض فيه الخصوصية — فى سِلْك النمط اللغوى العام . قد نَسِىَ المؤلف الناقد أنه بصدد نصّ شعرى ، فراح يحدثنا — فى أغلب الأحيان — عن الوحدات — التى هى أبيات شعرية — وكأنه يتحدث عن الجملة وكلماتها ، لا عن بنية شعرية متكاملة — إن الوحدات التى يتحدث عنها الدكتور مرتاض هى أبيات شعرية فى قصيدة ؛ ومفروض فى كل ظاهرة من هذا القبيل — الطول أو القصر فى الأبيات مثلا — أن لا تكون جزافية ؛ فإذا استمدت تعليلا — أو أُيِّدَتْ بتعليل — فلا يكون من معطيات النمط اللغوى ، أو المبررات التى سيقت لتعليل بعض الظواهر العامة ، وإنما يجب أن يكون مستمداً من مقتضيات النص ذاته .

ويلفت النظر فى كلام المؤلف — أو ( تأويله ) للظواهر المختلفة فى القصيدة — أن موقفه من النمط — رفضاً وقبولاً — ( ولو أن هذا ليس موضوع الحديث ) يتحدد على أساس مجافاة النمط لظواهر الاستعمال فى القصيدة ، أو مجاراته لهذه الظواهر . بعبارة أوضح ، كان توسّع الشاعر فى دلالات المفردات — كالقدم أو الماء أو الوطن — مدعاة لسخرية المؤلف من المعاجم العربية التى اقتصرت بهذه الكلمات — وغيرها — على دلالات محددة لا تتعداها . وقد حملنا هذا المسلك على محمل الإعلاء من صنيع الشاعر ( مع أن كلا الأمرين طبيعى ؛ أعنى أن يقتصر المعجم على الدلالات الوضعية ، وأن يجاوز الشاعر — كيفما شاء — هذه الدلالات ) . فإذا جاء الدور على البنية التركيبية على مستوى الوحدات — وهى الأبيات — رأيناه يستأنس بالنمط فى محاباة الوحدات الثلاثية البنى ، بعد أن يقرر استحالة الاكتفاء بالوحدة الأحادية البنية ، وصعوبة الاكتفاء بالوحدة الثنائية .

وحديثه ناضح بالخلط بين الوحدة — البيت — والجملة[٣٣] ؛ وإلاّ فأين الصلة اللازمة بين الوحدات بعضها وبعض ؟ وأين ما قيل من أن ( الشعر لمحة دالّة ) ؟ وأين ما هو معروف ، وما عُلّل به مسلك الشعر الحديث فى اعتماده على السطر دون البيت التقليدى ، وأن السطر قد يطول وقد يقصر تبعاً لمقتضيات التعبير الذى يُفترض أن لكل ظاهرة لغوية فيه بعدَها الدلالى والجمالى المنشود[٣٤] ؟

وأكبر دليل على نسيان الدكتور مرتاض حقيقة أنه يتحدث عن نصّ شعرى تفترض فيه الخصوصية أنه راح يدعم قوله بغلبة الوحدات الثلاثية البنى بما كان قد لاحظه لدى دراسته مجموعة من الأمثال الشعبية الجزائرية : « فقد كنا توصلنا إلى النتيجة ذاتها تقريبا »[٣٥] وهو يعنى غلبة الوحدات الثلاثية البنى على تلك المجموعة ، ثم يستنتج من ذلك « أصالة النص الشعبى وخضوعه للنظام البنيوى القائم فى صِنْوه الفصيح » . ثم يصل إلى الغاية فى قوله : « من أجل كل ذلك — إذن — ألفينا نصّ ( أشجان يمانية ) يجرى فى هذا الفلك ، ويضطرب فى هذا المسلك »[٣٦] .

أىّ فلكٍ يقصد ، وأىّ مسلك يريد ؟ لا شك أنه فلك الفصحى ومسلك الوحدات ذات البنى الثلاث . ولو كان ذلك كذلك ( على طريقة الدكتور مرتاض ) دون مقتضٍ من حاجات الشعر ذاته ، يجذ الوحدة ذات البنية الوحيدة حيث جاءت ، ويجذ الثنائية البنية حيث جاءت ، وكذلك الثلاثية والرباعية . . . الخ حيث تجىء كلّ منها . . لكان علينا أن ننعى إلى الشاعر قصيدته ؛ لأنها لن تكون — عندئذ — قصيدة ؛ ولكان علينا أن نسلب كتاب الدكتور مرتاض عنوانه ؛ لأن موضوعه قد أصبح ( بنية الخطاب فى الفصحى ، والعامية ) ليس ( بنية الخطاب الشعرى عند المقالح ) .

## الصــورة

والفصل الثانى فى ( خصائص الصورة )

ويبدأ بالحديث عنها ؛ فالصورة « حديثه النشأة جديدة المفهوم فى

النقد الحديث ، حتى إن المعاجم العربية ، ومثلها الموسوعات العربية أيضا ، لا تكاد تذكر عنها شيئا يشفى الغليل .

كما أن القدماء من النقاد العرب وجهابذة الكلام لم يكونوا يصطنعون هذا المفهوم فى معالجتهم للخطاب ، « وإنما كانوا يصطنعون الذوق والانطباع طوراً ، والأدوات البلاغية التقليدية القائمة على الاستعارة والمجاز العقلى والكناية والتشبيه والمحسنات اللفظية بوجه عام طوراً آخر »(٣٧) .

هذا على مستوى النظر النقدى ؛ أما على المستوى الإبداعى فإن « الصورة الأدبية قديمة فى الخطاب العربى . . . وإنما النقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها . . . وليست الصورة الفنية وقفا على الشعر وحده ؛ فهى ملحوظة فى كل نتاج أدبى خلاّق »(٣٨) .

أما عند الغربيين فإن مما اتفقوا عليه فى الحديث عنها أنها « ليست تشبيها » ، كما أنها ليست فكرة بمعنى المفهوم الأيديولوجى المعين ، وإنما هى « شىء يمنح تقريب حقيقتين متباعدتين »(٣٩) . « وقد عوضت الصورة الفنية فى الحديث علم البلاغة ، فلم نعد نبحث فى التشبيه ولا فى الاستعارة ونوعيها ، ولا فى المجاز وضربيه ، ولا فى الكناية وما تحمل من صور جميلة معبِّرة ؛ غالبا ما تكون مكثفة لو لم تكن تدرس فى إطارها التقليدى القاصر ، كما لم نعد نتوقف ، إلا أطواراً نادرة ، لدى المحسّنات البديعية التى أولع بها الأدباء فى العهود المختلفة »(٤٠) .

ثم يذكر تجربته فى دراسة الصورة الفنية فى بعض قصائد ديوان ( الخروج من دوائر الساعة السليمانية ) ، ولا سيما قصيدة ( أشجان يمانية ) ؛ فقد أثارت عنايته « أجناس من الصور الحديثة الراقية » . وقد وجد « هذه الصور تختلف فيما بينها فى البنية دون اختلاف المستوى الفنى الذى يحتفظ بإيقاعه على مدى امتداد الخطاب ، فإذا بعضها مركّب متعدد المناظر والأشكال والأحكام والحيّزات . . . وإذا بعضها بسيط . وإذا بعضها يقع بين ذلك سبيلاً ؛ وكل هذه الصور يتولّج فى حقل حافل بالألوان والأشكال والأحجام والمناظر والمظاهر ، مما يجعله يرقى إلى صف الصورة الشعرية الحديثة التى قوام بعضها فلسفة ، وقوام بعضها خيال مجنّح ، وقوام بعضها تمثّل متميّز للعالم الخارجى عبر العالم الداخلى بواسطة أدوات هى الدوالّ ، وبناء هو الخطاب ، ومادة هى الخيال المحلّق »(٤١) .

ثم يعرض بالتفصيل لستة نماذج من هذه الصور ، أولها من القصيدة التى سُمِّىَ الديوان باسمها ، وهى قصيدة ( الخروج من دوائر الساعة السليمانية ) ؛ أما النماذج الخمسة فمستمدة من مادة الدراسة وهى قصيدة ( أشجان يمانية ) .

ولقد بذل الدكتور مرتاض جهداً كبيراً فى استنطاق الكلمات وعرضها فى كل وجوه الدلالة المحتملة فى ضوء جميع القرائن الممكنة ، فى ثقة ، وحماسة قد تجرّ إلى المبالغة أحيانا .

وأنا هنا لا أناقش مفهوم الصورة كما عرضه ، فهذه قضية كانت - وماتزال - موضع جدال ، ولكنى أنظر إلى صنيعه بالنماذج التى تعرّض لها ، بل أنظر إلى صنيعه ببعضها من زاوية موضوعية صرف ، ونقطة محددة ؛ أقصد اقتطاعه للحيّز اللغوى الحامل للنموذج المدروس ، دون نظر للعلاقة بين الصورة والسياق الذى وردت فيه ، والذى لا يمكن استيعابها بعيداً عنه .

وأقدم لذلك مثالين ؛ أحدهما حديثه عن الصورة ودلالتها فى قول الشاعر :

* صار الدمعُ بعينى وطنا *

لقد تحدث الدكتور مرتاض ــ من قبل ــ ( فى حديثه عن « خصائص الماء الشعرى للبنى الإفرادية ، ص ٤٢ - ٤٥ »)، عن معنى ( الوطن ) وكيف ورد التغنى به لأول مرة فى كلام ابن الرومى ، وإن كان الوطن عنده بمعنى القرية التى قضى فيها شبابه ؛ وهو خلاف ( الوطن ) بمفهومه السياسى المعاصر من « أنه أرض يقطنها شعب أمره واحد وتجمعه جوامع الماضى . . إلخ » ، فإذا جاء إلى نص المقالح رأى أنه « لم يصطنع الوطن بهذا المفهوم السياسى الحديث ، وإنما انطلق منه ليوظفه توظيفا إنسانيا أكسبه مدلول المأساة المدمّرة ، فينتقل بهذه البنية ( = اللفظة ) من معناها الذى غدا الآن معجمياً خالصاً ، إلى دلالة جديدة هى : الحقل الذى يستقبل الدموع ويتقبلها ؛ فليس الوطن هنا مكاناً واسعاً يحيا فيه شعب من الشعوب ، وإنما هو - بحكم العلاقة الناشئة عن الدلالة الأصل ــ مكان تخصب فيه الدموع وتتغازر حتى تمرع ، فقد أصبح الدمع فى قوله :

* صار الدمعُ بعينى وطنا *

هو الوطن نفسه ؛ فالدمع وطن ، والوطن دمع . . فالوطن هنا دلالة ، هو خلق جديد فى عالم هذا النص . . هو رمز لمكان ، وهذا المكان يتسم بالمآسى والتعاسات . . وهكذا انتقل الوطن من دلالته الجغرافية الخالصة إلى رمز شفّاف مضأل إلى أدنى مساحته ، ليستقبل هذه السيول من الدموع المنهمرة من أعين هؤلاء البؤساء التعساء »(٤٢) .

وواضحٌ أن فكرة المكانية لم تفارق الدكتور مرتاض فى أى من تخريجاته لدلالة الكلمة فى النص ، وذلك فى حديثه عن ( البنى الإفرادية ) أو ماسمّاه : ( الماء الشعرى للبنى الإفرادية ) . فإذا جاء حديث ( الصورة ) وجاء البيت نفسه ضمن نماذجه ، سمعنا قوله : إننا « نلفى العين تكون مصدراً لإفراز مادة الدمع باستحالتها وطنا له ، فكأنها هنا عين ثرَّة يتبجّس منها الدمع . . . فهى هنا إذن - للدمع الذى ألمّ عليها ، والتعاسة التى ضربتها - ارتدّت موطناً خصباً تنهمر منه الدموع ، ونهراً ثرثاراً يُمِدّ هذا العالم بمادة الدمع الذى لا ينضب ولا ينفد »(٤٣) .

قلت : إن اقتطاع الصور من سياقاتها كفيل بأن يعوق فهمنا لها ؛ وأضيف الآن أن الدكتور مرتاض الذى دأب على الزراية بالدلالات المعجمية للألفاظ ( فى غير مبرّر ) ، والإعظام من شأن مجافاة هذه الدلالة ومجاوزتها إلى حد البعد عنها ( وهذا طبيعى فى لغة الشعر ) ، قد سلك مع هذه الصورة فى معنى ( الوطن ) بصفة خاصة مسلكاً مخالفاً ؛ إذ انطلق فى الحديث عن هذا المعنى فى بيت المقالح من الدلالة الأصلية . وعلى الرغم من بدئه برفض أن تكون دلالة الوطن عند المقالح هى دلالته عند ابن الرومى ، أو دلالته السياسية المعروفة ، فإنه يعترف بدور « العلاقة الناشئة عن الأصل » فى إضفاء صفة المكانية على دلالة الكلمة . .

وليعذرنى القارىء إذا قلت إن دلالة الكلمة ، والصورة كلها ، تبدو لى أوضح وأبسط من كل ماقيل ، وإنها ــ لذلك ــ تكون أجدر

بالقبول وأقرب إلى أن تفهم . . وإن المدخل إلى ذلك بسيط حقاً . . وهو أن ننظر إلى الصورة فى سياقها ؛ فهذا أقرب السبل إلى إدراك معناها ودلالات المفردات بها .

والصورة التى جاء بها ، والكلمة التى تعب فى استخراج معناها ، يحملها البيت الثالث من قصيدة ( أشجان يمانية ) ؛ وتبدأ على هذا النحو :

**هل عرفتْ أعيُنُكُمْ فى الأرصفةِ المهجورة معنى الدمع ؟**
**فى المنْفى احترقت عينى شَجنًا .**
**صار الدمع بعينى وطنا[٤٤] .**

لنقرأ الأبياتَ الثلاثة إذن مرة أو مرتين ــ لا عشراً كما فعل الدكتور مرتاض على حسب قوله[٤٥] -- لنجد أنها تبدأ بالسؤال عن معنى الدمع لا معنى الوطن ؛ وهو سؤال يؤكد بلفظه ومضمونه أن الدمع معنى خلاف معناه الحقيقى المعروف .

أما أنه يدلّ على ذلك بلفظه فلأنه أخبر أن « الدمع صار وطنا » . ولا شك فى أن الدمع الذى يؤول إلى أن يكون وطنا لابدّ له ــ بحكم هذا التساند الجديد ــ أن يخالف الدمع المألوف . وأما أنه يدلّ ضمنا فلأن التساؤل ليس موجّها عن معنى الدمع فى أحوالنا العادية ، وإنما عن معناه حين يكون الإنسان مشرّداً ( فى الأرصفة المهجورة ؛ فى المنفى ) .

وهنا أتصوّر أن كلمة ( الدمع ) هى الكلمة المركزية الجديرة بالاهتمام بوصفها أكثر العوامل تأثيراً فى توجيه دلالة الكلمة الأخرى ( الوطن ) . يضاف إلى ذلك مؤثران آخران من قبيل نحوىّ واحد ، وقبيل تركيبى ودلالىّ متقارب ، هما ( فى الأرصفة المهجورة ) و ( فى المنفى ) . وهذان المؤثران واردان فى البيتين الأولين من القصيدة ، وهما سابقان على البيت الذى وقف عنده المؤلف . ولقد كان إغفال هذه المؤثرات دافعاً إلى انصراف الحديث فى دلالة كلمة ( الوطن ) إلى أبعاد مكانية تضيق أو تتّسع بالتناسب مع مقدار الدمع الممكن أو المتخيّل ، جريا من الدكتور ــ على خلاف عادته ــ وراء الدلالة الأصلية للكلمات ؛ وعندئذ ماذا عسى أن تكون دلالة ( الوطن ) حين يكون دمعاً إلاّ أن يُشارَ إلى مكان الدمع ، أو مصدره ، أو صفحة الخدّ ومسيل الدموع ، وغزارتها واجتماعها . . إلى آخر هذه الدلالات التى تلمح الشَّبَه الحِسىّ أو تسعى إليه ؟

لكن الأمرَ فى تصوّرى يختلف حين ندخل فى حسباننا بقية العناصر المؤثرة ، الواردة فى البيتين السابقين ــ ( فى الأرصفة المهجورة ) ، ( فى المنفى ) ، ليكون للدمع ، أو ( لصيرورة الدمع وطنا ) دلالة أخرى . نعم هى دلالة مستأنسة بتداعيات المعنى الأصلى ( وأقول : تداعياته ، لكنها ليست هو ) ؛ فالوطن هنا ما تسكن إليه وما تعتاده ، وما لا تفارقه حتى بخيالك ؛ هو ما تلوذ به ، وتفر إليه ، وتفزع نحوه ، ولا تجد سواه ملاذا ومهرباً ومفرًّا . وحين تكون فى المنفى ، وفى الأرصفة المهجورة ، فلا تجد إلاّ الدمع وطنا . . أو لا تجد وطنا إلاّ الدمع . . يكون الحديث عن المكان والسعة والضيق والاحتواء والكثرة والقلة ــ وهذا ما يشير إلى مساحة أو حجم ــ من باب الخروج عن الدلالة التى يوجبها السياق .

وكم كنت أتمنى لو توقّف الدكتور مرتاض عند بعض ما يضيء الطريق إلى فهم الدلالات والصور من نصوص الشاعر نفسه فى قصائده الأخرى ؛ فقد كان ذلك كفيلا بأن يجنبنا الإبعاد فى تخيّل الدلالات ، أو فرض ما لا تحتمله الألفاظ فى سياق القصيدة ومعجم الشاعر .

وأضرب لذلك مثلا مما نحن بصدده من حديث ( الدمع ) ودلالاته ، فإذا كان الدمع هنا وطنا وملاذا ــ بعيدا عن مفهوم المكان والحيّز ، كما سبق أن قلنا ــ فإنه فى قصيدة أخرى للشاعر ، سابقة على هذه القصيدة : صلاةٌ وخبزٌ وفاكهةٌ وشَراب .

*** وها أنا ياطفلتى ضائع فى البكاء**

. . . . . . . . . . . . .

**صلاتى الدموع**
**وخبزى وفاكهتى والشراب الدموع[٤٦] .**

فالدمع ، كما نرى ، صَلاةٌ وفاكهةٌ وخبزٌ وشرابٌ ، ولا أظن أن هناك فرصة للجدل حول دلالة حسية مشتركة بين الدمع وهذه المفردات ( اللهم إلاّ أن يجادل الدكتور مرتاض حول دلالة الشراب ) ، التى لا يكون الدمع أيّا منها إلا على معنى أنه الاختيار الوحيد المتاح والميسور ، والحل الوارد فى كل الأزمات . والبديل الممكن لكُل ماسُلِبَهُ الشاعر وما حُرِمَ منه . هو الصلاة حين تتعثر الآيات والكلمات فى اللسان ، وهو الخبز والفاكهة حين يكون الجوع والحرمان ، وهو الشراب والرِّىّ إذا بات الشاعر ظمآن ، وهو ــ وهذه عودة إلى بيت قصيدتنا موضع النقاش -- هو الوطن فى المنْفى وعلى الأرصفة المهجورة ، يُلاذُ به ويُلجأ إليه ، عزاءً ، وسلوى ، واحتماءً ، وراحةً ، من عواصف الغربة وزعازع النفى والتشرّد .

أما المثال الثانى ( على عدم الدقة فى فهم الصورة بسبب اقتطاعها من سياقها ) فهو حديثه عن قول الشاعر :

*** نتساقى أكواب الدمع ***

*** حين يغالبنى السُّكْر ***

ويبدأ الدكتور مرتاض حديثه عنه مقرراً أننا « نلاحظ صورتين : صورة واحدة يتفرّد بها كل بيت ، كما نلاحظ ــ وذلك شيء كنا لاحظناه أيضا لدى تشريحنا النموذج الثالث ــ ( هذا كلام د. مرتاض ) أن الصورة الفنية الثانية كان يجب أن تكون الأولى ؛ لأن هذه الأولى فى أصل نسج الخطاب فى الديوان إنما هى جواب لها ؛ فلفظ ( حين ) عَلَمٌ لحدُوث الزمان المشترط بسواه ، المرتبط بغيره ؛ وهو مما يفتقر فى الخطاب العربى إلى جواب محتوم ، لا أن يحيل هو نفسه إلى جواب لغيره »[٤٧] .

وهنا أجدنى مضطراً إلى القول ــ ومعذرة فى البداية ــ بأننا لم نقطع الصورة هنا عن سياقها فحسب ، بل فتّتنا أجزاء ما قطعنا ، ومن ثم لم يتيسر لنا فهمه . وإذا كان الدكتور مرتاض يرى كلاًّ من البيتين فى غير ترتيبه ، ناظراً إلى وجود الظرف فى البيت الثانى ، ووجوب تقدمه على البيت الأول ، فإننا نقول : إن الملاحظة من حيث المبدأ غير صحيحة ؛ وهى من حيث الواقع غير قائمة . إن هذه الكلمة الظرفية

( حين ) ليس فيها ما توهمه الدكتور مرتاض من دلالة الشرط المقتضى جواباً لاحقاً عليه ؛ وهى ــ باستثناء صفة الإبهام فيها بالدلالة على مطلق الزمن ــ كأىّ ظرف آخر يتعلق بالفعل .

وبفرض صحة هذه الملاحظة ، فإن كـلاً من البيتين فى موضعه الطبيعى حقاً فى سياق القصيدة ؛ لأن أولهما هو تتمّة لما سبقه من أبيات ؛ ولأن ثانيهما بداية لما بعده منها .

ويكفى أن نظر ــ مؤقتاً ــ فى الضمائر التى أُسند إليها الفعل فى كلٍّ من البيتين لنرى أن الضمير ( الفاعل ) فى ( نتساقى ) يدلّ على أكثر من واحد ، وأن الفاعل فى البيت الثانى لفعل ( يغالبنى ) مفرد ، وأن هذا يدل على أن الكلام ذو جهتين ، نحويًا على الأقل ( وهو المدخل الذى نفذ منه الدكتور مرتاض إلى ملاحظته ) ، وأنه كان على المؤلف أن يدرك أن البيت الأول لاحق بما سبقه ، وأن الثانى بدايةٌ لما بعده ، وكان هذا يغنى عن تصوره لاختلاف الترتيب فى موضع كل من البيتين ، ومن ثم عن الفهم الذى فرضه على الصورة فى كلٍّ منهما .

وها هى ذى الأبيات ، وهى من الفقرة السادسة من القصيدة :

فى العتمة
وطنى وأنا
نسهرُ
نشكو للريح
نرسم وجه المنفى
نتساقى أكواب الدمع
حين يغالبنى السُّكْر
أرانى وطنى
وأراه أنا
. . . . . . . . . . .

لننظر الآن إلى الضمائر فى ( نسهر ، نشكو ، نرسم ، نتساقى ) وإليها فى ( يغالبنى ، أرانى ، أراه ) لنتأكد من انتماء كل من البيتين إلى حيّز تركيبى مختلف . ومن ناحية أخرى ، لننظر إلى المعنى على المستوى المباشر ، لنرى أن البيت الثانى والبيتين التاليين له ، تمثل وحدة ، أو مرحلة من المعنى تالية لما يمثله البيت الأول ؛ فالتساقى سابقٌ على مغالبة السكر ، ومغالبة السكر حال تجىء عقب التساقى . فالمعنى ، على المستوى المباشر ، ليس : ( حين يغالبنى السكرُ نتساقى أكوابَ الدمع) ــ كما توهم المؤلف ــ بل هو : ( حين يغالبنى السكرُ أرانى وطنى وأراه أنا ) . ( ولست أنتظر من الدكتور مرتاض أن ينبهنا إلى أن التساقى واقع على الدمع ، وأن الدمع لا يسكر ، لأنه لو فعل لأخرجنا تماما من عالم الصورة ومضمونها وما ترمز إليه مما قاله هو ــ على الأقل ــ بالنسبة للبيت الأول ) .

لذلك أجدنى عاجزاً عن فهم ما قاله ، ( وهو يقيم كلّ كلامه على أساس أن كلاً من البيتين ليس فى موضعه ، وإن دأب ـ كعادته فى الكتاب ــ على التسليم بكل ما جاء عن الشاعر ، واستحسانه على نحو مطلق ) من أن « هذا التساقى ما كان له ليقع لو لم يقع التعرّض للسكر الذى هجم ولم ينزل ، وداهم ولم يحلل ، فأفضى هذا السكر الغامر إلى تساقى الدمع »[48] . ويقول فى مرة أخرى : « ولكن السكر ( وهو هنا ضرب من غياب الوعى أو ضياع الحقيقة أمام الذهن الحسير . . ) هو الذى يكون علة فى تساقى أقداح الدمع . وإذا كان هذا السكر عارضا فإن الدمع ثابت لا يـريم . . . والسكر إذن علة والدمع إذن معلول »[48] .

ولو كان هذا التحليل لقول أبى نواس :

فـمـازال يـسـقـيـنـا بـكـأس مجـدّة | تـولّ وأخـرى بـعـد ذاك تـؤوب
وغـنـى لـنـا صـوتـاً بـلحـن مـرجَّـع | « سـرى البـرقُ غـربـيّـا فحـنّ غـريـب »
فـمـن كـان مـنـا عـاشـقـا فـاض دمـعُـه | وعـاوده بـعـد الـسـرور نـحـيـب

لكان القول بأن ( السكر علة والدمع معلول ) مفهوما ، ولكننا أمام نصّ مختلف فى بنيته التركيبية ، ودلالات صوره ، ومغزى تتابعها على نحو معينّ . لذلك كنا لا نرى أيضا ما رآه الدكتور مرتـاض فى تصويره للعلاقة بين الصورتين ؛ فعنده أن الصورة الأولى :

* نتساقى أكواب الدمع *

« تمثل الإذعان للأمر الواقع والخضوع للشر النازل ؛ وما تساقى أكواب الدمع إلاّ آية على بعض ذلك ، على حين نجد الصورة الفنية الثانية :

* حين يغالبنى السكر *

تتّسم بالصراع الشديد المحتدم بين الشخصية التى نفترض أنها تمثّل الشاعر ، أو واقعه ، أو عالمه ، أو فلسفته ، وقـوى عاتية خارجية تتمثل فى حال تشبه السكر الشيطانى الممقوت ، وإن الشخصية لتصارعُ هذه الحال وتصارع ، ولكنها آخر الأمر تذعن للخطب الداهم ، ثم تحاول أن تنسى هـذا الخطب ، أو تغيب نفسهـا فى اللاّوعى عن هـذا الـواقـع القـاسى بـالاستسـلام إلى تسكـاب الدموع »[49] .

والتخريج قائم ــ كما نرى ــ على تصوّر كل من البيتين فى موضع الآخر . ومن هنا كان السُّكرُ علةً ؛ لأن حديثه ( فى تصوّر المؤلف ) سابق ، وكان الدمع معلولا لأن حديثه (فى تصوره) أيضا لاحق ، وهو يمثل نهايةً حزينة جاءت بعد مقاومة ومصارعة ،جرّ إلى القول بها تصوُّرُ الدكتور مرتاض الخاص لموقع كلّ من البيتين ، ثم وجود صيغة ( المفاعلة ) فى ( يغالبنى ) ، مع أن إعادة القراءة لكل من الصورتين فى سياقها تقطع ببعد هـذا التقدير عن طبيعة النص : ( فى العتمـة ، وطنى . . وأنا ، نسهر ، نشكو للريح ، نرسم وجه المنفى ، نتساقى أكواب الدمع . حين يغالبنى السكر ، أرانى وطنى ، وأراه أنا ) .

وأرى ــ باختصار ــ أن المشهد فى البدايـة ــ وهو ( وطنى . . . وأنا ) يتحوّل فى النهاية إلى : ( أرانى وطنى وأراه أنـا ) . فى البداية ( وطنى ) و ( أنا ) ، اثنان ، كلاهما حزين لحزن صـاحبه ، يحاول التسرية عنه فيسقيه الدمع ، لا لأن الشقاء « حرمنا من تساقى الخمر وتهادى العطر » ــ كما فسّر الدكتور مرتاض ــ وإنما لأن الدمع هو

الجدير بالموقف ، وهو الذى يجسّد الشقاء بلا مواربة ؛ أما فى النهاية ـ وليكن السكر حقيقيا أو غير حقيقى ، وليكن سببه الدموع أو الخمر ، أو الدموع التى استحالت خمراً ، أو التشرّد والتجوال فى الآفاق ( فبدا الشاعر سكران وما هو بسكران ) . . المهم أن المشهد يتحوّل ـ فى رأيى ـ من : ( وطنى وأنا ) إلى : ( أراك وطنى وأراه أنا ) ليتصاعد التحام الشاعر بوطنه ، وليتوقف الإحساس بالاثنينيّة ليحلّ محله الإحساس بالتوحّد بين الوطن والشاعر ، أو الشاعر والوطن ، ولتصير المحنة واحدة ، ويعم الخطب بلا تمييز . وهذا ـ فى رأيى ـ هو الترتيب الصحيح ، وهو الترتيب الوارد ( فى أصل نسخ الخطاب فى الديوان ) .

## خصائص الحيّز الشعرى

والفصل الثالث فى ( خصائص الحيّز الشعرى ) .

وهو منحى من التناول يقرر المؤلف أنه مما استحدثه فى دراسة النص الأدبى ، الشعبى والفصيح ، القديم والحديث ؛ وهو « ضرب من التصوّر يشبه تحديد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية » ؛ وهو « ليس مكانا بالمفهوم التقليدى . . . وإنما هو تصوّر ينطلق من تمثل شىء يتخذ مأتاه من مكان وليس به ، ثم يمضى فى أعماق روحه يفترض عوالم الحيّز المتشجرّة عن هذا الحيّز الأصل الذى لا ينبغى أن تكون له أبداً ؛ لأن كل حيّز يفضى إلى حيّز آخر ، فترى الصورة الفنية تتعمّق بانشطارها إلى أشطار ، وتجزّئها إلى تركيبات »[٥٠] .

فليس الحيّز ـ كما قد يتبادر ـ مجرّد دلالة على الأحجام والأشكال والخطوط بالمعنى المادى الحقيقى ، « ولكن بالمعنى الأدبى » . وعلى ذلك يستحيل ( الليلُ ) ـ مثلا ـ « إلى مصدر للإخصاب الحيّزى المتّسم بالخطوط والأبعاد والأحجام والكائنات المتجسّدة فى صورة أشباح لا تتوقّف لها حركة ، ولا تهدأ لها سبيل »[٥١] .

ومثل آخر هو ( الصدّى ) ؛ و« ظاهر اللفظ ينفى عنه ( الحيّزية ) ؛ لأنه شىء يسمع ولا يرُى ولا يمُسّ ، ولكن لا شىء أسذج سذاجة من هذه الرؤية التقليدية إلى دلالة الألفاظ وعلاقتها بالمضمون ، وقدرتها على احتمال أثقال الفن » . وهنا يدخل المؤلف إلى تحميل الكلمة بصفة التحيّز المكانى ، و« لا يجوز لعاقل فصلُ السبب عن مسببه ، ولا المعلول عن علته التى كانت وراء وجوده ؛ فنحن لا نستطيع أن نفصل الصدى عن مكانه الذى يكون علة فى إفرازه »[٥٢] .

وهو ـ أى الصدى ـ فى أى طورٍ من أطواره الممكنة ، « لا ينبغى أن يكون إلاّ فى حيّز ذى خصائص مكانية معلومة ، بل إننا لنتمثل هذا الحيّز يقوم فى قفر ليس به أنيس ، يقع بين فجاج عريضة ، ورواسٍ عالية ، تجرى فى فضائها روامس سافية . . . وإذن فهذا الصدى الذى يدلّ ظاهره على أنه مبّرأ من صفة الحيّزية بحكم أنه شىء يُسمع فحسب ، يُعَدُّ فى حقيقة الأمر من أخصب الدوالّ حيّزيّة ، وأضخمها حجما »[٥٣] .

بين دراسة الحيّز ودراسة الصورة .

والفصل كله محاولة دائبة للوصول إلى أدق التفصيلات فى الأبعاد الدلالية للكلمات . ومن هنا نلمح الصلة بين موضوع هذا الفصل وموضوع سابقه ، وهو عن ( الصورة الفنية ) ، وقد شعر المؤلف بذلك فصرّح بأن دراسة الحيّز على النحو الذى أدارها به هى استمرار لدراسة الصورة[٥٣] ، كما أنه ـ فيما يبدو ـ كان قد مهد لهذه الصلة فى حديثه عن الخصائص العامّة للصورة الفنية لدى المقالح ، حيث ذكر ثلاثا من هذه الخصائص ، هى : ( الماء وما فى حكمه مما له صفة السيلان ) ؛ و ( الفقر والشقاء ) ؛ و ( التماس رحابة الحيّز )[٥٤] .

والخاصة الثانية ـ ( الفقر والشقاء ) ـ ما يتصل بالمضمون العام الذى يطبع قصائد الديوان ؛ أما الخاصتان الأولى والثالثة فلاشك فى انتمائها إلى جانب الصورة من جهة ، وإلى جانب ( الحيّز ) ـ الذى ألحّ عليه فى هذا الفصل الثالث ، والذى رأى فى الحديث عنه امتداداً لحديثه عن الصورة ـ من جهة ثانية[٥٥] .

كذلك فإن الخاصة الأولى ـ ( الماء وما فى حكمه . . . ) ـ تمثل على نحو آخر ـ تمهيداً لدراسة ( الحيّز ) على أساس أن فى كلا الموضعين محاولة للإمساك بقبيل من الألفاظ ذى طبيعة دلالية معينة : مجال السوائل فى الخاصة الأولى ؛ ومجال المحسوسات عموماً وما يرتبط بها فى الخاصة الثالثة . والمجال الأخير أرحب ؛ إذ هو يشمل السوائل وغيرها ؛ وبذلك يجىء التدرّج طبيعيا بالحديث عن الحيّز واختصاصه بفصل مستقل فى أعقاب مجموعة الخصائص التى اختتم بها المؤلّف حديثه عن الصورة ، وإن بقى التداخل قائما ـ فى رأينا ـ بين الفصلين ، فصل الصورة وفصل الحيّز ، من جهة ، وبقى مفهوم ( الحيّز ) فى الفصل الخاصّ به مفهوما جامعاً غير مانع ، من جهة ثانية .

وإذا كان ظاهر كلامنا يحمل ملاحظتين اثنتين ـ كما نرى ـ فإنهما تؤولان ـ فى واقع الأمر ـ إلى سبب واحد أساسه الظاهرة الثانية ، وهى عدم تحديد معنى الحيّز ، أو ـ بعبارة أدق ـ عدم الالتزام بمفهوم ثابت له .

وأنا أعرف أن الكلمات فى النص الأدبى لا تبقى على دلالاتها المعجمية ، وأن المفردة تتأثر دلاليا ، إلى حد التحوّل الكامل ، بسياقها اللغوى الذى يحويها ، كما تتأثر بسياق الموقف الذى سيق فيه الخطاب ؛ كما أعرف أن مدلولات الكلمات فى العرف المعجمى تتوزع بين ما يدل على محسوس له حيّز ، ومعنوى مجرّد لا دخل للحسّ فى إدراكه ، وأن كلاًّ من النوعين يمكن أن يرد فى سياق ينتقل بدلالته إلى الصفة الأخرى ، بل إن كلّ محسوس من مجال ما يمكن أن يُنتقل بدلالته إلى مجال آخر من المحسوسات ، أو يكسب خصائص هذا المجال .

كلّ ذلك يقوم مبرّراً لما نجده فى حديث الدكتور مرتاض عن ( الحيّز ) ، وكيف لم يقتصر فيه على ما كان ذا دلالة حيّزية فعلا من الألفاظ ؛ إذ إن العلاقات غير النمطية التى تربط الألفاظ فى داخل الخطاب الشعرى من شأنها إسباغ صفة الحسيّة ـ أو مدّها ـ من بعض المفردات إلى بعضها الآخر على نحو يفضى إلى تحيّز الصورة كلها ، ( كانتفاض العمر ) و ( حصار الشهوة ) . . . إلخ .

ومع ذلك نلاحظ أن الدكتور مرتاض ، وهو يتحدث عن الحيّز ، كان أكثر انسياقاً إلى البحث عن المحسوس وراء المجرّد ، على نحو يحيله إلى المحسوسية والتحيّز ، أكثر من سعيه إلى النظر فى تأثير المجرّد على المحسوس تأثيرا يظهر ــ بشكل أو بآخر ــ على هذا الأخير .

وهنا نضع يدنا على مسلك آخر يصادفنا عنده فى الحديث عن ( الحيّز ) ، وهو استعراضه الدلالات ذات البعد الحيّزى لكل لفظة على حدة ، بوصفها ــ صورة مستقلة ، دون نظر إلى تأثير بعضها فى بعض ، بخاصة تأثير المجرّد فى المحسوس . نجد هذا فى حديثه عن قول الشاعر :

* رَكَضَتْ نخلة الجوع فى ليل منفاى *

فقد حدثنا عن ( الركض ) وعن ( النخلة ) التى تركض ، وأنها ليست النخلة الحقيقية ، وإنما هى شجرة ترمز إلى تعاسة هى الجوع[٥٦] . فإذا جاء دور ( الجوع ) راح يتحدث عنه ، منطلقا من معناه المجرّد إلى ذكر تأثيره على من يعانون منه ، ثم نتائج ذلك من محاولات التغلّب عليه والثورة بسببه . . إلخ[٥٧] . وهذا هو البعد الحيّزى للجوع .

أما إضافة النخلة إلى الجوع ، وتأثر هذه الإضافة بالسياق الذى وردت فيه ، فذلك ما لا يتضح فى حديث الدكتور مرتاض . لقد تحدث عن ( ركض النخلة ) وقال إن التى تركض ليست النخلة العادية ، منطلقًا من نسبة الركض إليها ، لكننا نجد أن نسبة الركض ــ بأى معنى ــ إلى النخلة أكثر مدعاة للقبول من إضافة النخلة إلى الجوع ، هذه الإضافة التى تذكرنا بأمثلة الأسلوبيين من أتباع المنهج التوليدى لما سموه بالتكوينات غير النحوية Ungramma-tical Construction ( وللتصادم الدلالى دخل فى هذا الوصف عندهم )[٥٨] ، والتى تمثل ، فى تصورى ، العامل الرئيسىّ المؤثر فى دلالة النخلة ؛ لأن هذه النخلة ــ المضافة إلى الجوع ــ لن تكون هى النخلة التى وصفت فى القرآن بأنها ( باسقة لها طلع نضيد ) ، وبأنها ( رزق للعباد ) ( ٥٠/١٠ ، ١١ ) ، ولن تكون هى النخلة التى أوصى بها الرسول صلى الله عليه وسلم خيراً ، ولا هى النخلة التى أوت إليها مريم عليها السلام ثم هزت جذعها فساقطت عليها رطباً جنياً ( ١٩/٢٥ ) .

وعندئذ سوف نتساءل : أذلك لأن النخلة فقدت خصائصها ؟ وكيف ؟ أم لأنها لم تعد كافية ؟ أم لأنها عجزت عن مجاراة العصر ؟ أم لأنها صارت رمزاً لماضٍ لم يعد صالحا ؟ أم لأنها ــ وهذا ما نراه ــ قد صارت ، فى ليل منفاه ، سراباً يركض وتركض الشخصية الشعرية ( الجائعة ) وراءها كما يركض سراب الماء أمام المسافر الظمآن فى الصحراء ؟ وعندئذ يمكن أن نسيغ إضافة النخلة إلى الجوع ، حتى وإن كانت على الصورة الخصبة المثمرة التى أجازها الدكتور مرتاض[٥٩] . فما دام الأمر أمر تصوّر وخيال وتذكّر . . فليكن الإسناد ، أو لتكن الإضافة ما تكون ؛ فالمهم هو وجود السياق ــ من الموقف أو القول ــ الذى يبيح مثل هذا الإسناد أو الإضافة .

من ناحية أخرى نسجّل على الدكتور مرتاض ــ مرة أخرى ــ شيئا من التسرّع فى نقل الأمثلة واقتطاعها من سياقها ، ترتّب عليه غير قليل من الاضطراب فى الفهم والتحليل ؛ وذلك على نحو قريب مما لاحظنا فى حديثه عن الصورة . من ذلك حديثه عن الحيّز فى بعض أنواعه كالذى أطلق عليه ( الحيّز المحاصر ) ؛ وقد مثل لذلك بمقطع من ثلاثة أبيات نقلها على النحو التالى :

ترتعش الكلمات
تحاصرها شهوة الحقد
تمتد حول أصابعها

ثم راح يحللها واحداً واحداً ، كاشفاً عن البعد الحيّزى فى ( الارتعاش ) و ( المحاصرة ) ، مفيضا فى اجتلاء الدلالات التى تستدعيها الكلمات فإذا جاء إلى البيت الثالث أعاد نقله ، أو روايته ، على النحو التالى :

تمتدّ حولها الأصابع

ثم راح يتحدث عن ( الامتداد ) وأنه « حيّز صُراح ، ومثله الأصابع وحركتها » ، ثم يقول : « ولكن هذا الامتداد ليس من جنس ذلك الذى يمتدّ ليسعد الحيّز أو ليفسح فيه ، وإنما هو امتدادٌ من أجل البطش والقمع والشرّ والبغى ؛ فهذه الأصابع الشريرة تمتد نحو الكلمات المرتعشة لتخنق أنفاسها ، وتبطش بآخر رمق من الحريّة فيها . والأصابع فى هذه اللوحة شريرة لأنها تنتمى إلى الشهوة الحاقدة »[٦٠] .

ثم يستدرك قائلا :

« بيد أن هذه الدلالة قد تكون غير ما أراد إليه النص ، وربما من الأولى تصوير هذا الحيّز على وجه آخر من التأويل ــ ( لاحظ استعماله لمصطلح التأويل ) ــ وحينئذ تغتدى هذه الأصابع كريمة غير لئيمة ، وخيّرة غير شريرة ؛ لأنها تمسى منتمية إلى الشفاه المرتعشة . وحينئذ فإن شهوة الحقد هى التى امتدت نحو أصابع الشفاه المرتعشة بالكلمات الصارخة ؛ ففى هذه الحال ــ ( يبدو أنه يقصد الحال الأولى ) ــ تكون الأصابع ملوّثة ملطخة ؛ وفى الثانية تكون ضحية معذبة ؛ فى الحال الأولى يكون الامتداد شريراً ؛ وفى الثانية يكون خيّرا . فالحيّز هنا تتنازعه دلالتان كما نرى »[٦٠] .

ولا شك أن الدكتور مرتاض قد أثرى نماذجه بتحليلاته المتشعبة ، وقدرته على توليد الدلالات والاستطراد فيها والاسترسال معها .

ولا شك أن من الأمثلة ما يحتمل مثل هذا التعدد فى الدلالة ، ولكن المثال الذى وقف عنده ونقلنا حديثه عنه هنا ليس من هذا القبيل ، وهو لا يحتمل إلاّ دلالة واحدة هى الأولى ، وأن الأصابع شريرة ، وأنها تنتمى إلى ( شهوة الحقد ) ؛ الحقد المصوّب إلى الشاعر ــ أو إلى الشخصية الشعرية بكلٍ ما تمثله . لماذا ؟ لأن النص فى البيت الأخير على وجه التحديد قد نقل خطأً ، ونُقل خطأً مرتين . والأبيات كما جاءت فى القصيدة ( وربما كان من المفيد إيرادها فى سياقها من الأبيات ) :

وبين عيون نخيل ( الجنوب ) و ( كرم ) الشمال يقوم
كتاب الهوى
تتدلّى عناقيد بهجتنا
يغضب الرمل
ترتعش الكلمات
تحاصرها شهوة الحقد
تمد حولى أصابعها
أىّ قضبان سجن هنا ترتسم ؟

إننى أستمد القول بسوء ( الامتداد ) الوارد فى البيت قبل الأخير من ظواهر ثلاث فى النصّ ؛ أولاها كلمة ( حولى ) ؛ فهى ليست ( حول ) كما وردت فى الرواية الأولى للمؤلف[61] ، ولا ( حولها ) كما وردت فى الرواية الثانية[62] ؛ وثانيتها كلمة ( أصابعها ) ؛ فهى ليست ( الأصابع ) كما ورد فى الرواية الثانية ؛ وثالثتها : البيت الأخير الذى يلى البيت موضع الحديث ، وهو قول الشاعر :

أىّ قضبان سجن هنا ترتسم ؟

فالضمير فى ( حولى ) عائد على الشاعر ، وفى ( أصابعها ) عائد إلى شهوة الحقد ، ولن تكون أصابع ( شهوة الحقد ) كريمة ولا خيّرة ، وإنما ستكون هى قضبان السجن الذى بدأت تلوح لناظرى الشاعر – أو الشخصية الشعرية – والتى بدت صورتها فى البيت الأخير . ومن ثم فلست أفهم كيف تكون « الحركة ممتدّة نحو الأصابع » ( والأصابع فاعل الامتداد ) ، ولا كيف تكون هذه « الصورة الحيّزية هنا مقلوبة أو مغلوطة »[63] . وإذا صحّ هذا ــ وهو غير صحيح ــ فلا أدرى كيف ساغها الدكتور مرتاض بمعناها الأول ، ثم ساغها بمعناها الثانى ، مغفلا تماما علاقة الصورة بسياقها ، وغافلا عن القاعدة الأساسية التى تحكم القبول عند احتمالات التعدد فى دلالات الصور ، وهى عدم تنافى هذه الاحتمالات مع السياق .

وبعد ، فالأمر كله يقوم ــ فى القول بخيريّة الحيّز فى ( الامتداد ) على قراءة مغلوطة ، لا صورة مغلوطة ؛ ثم إنها ــ للأسف ــ ليست المرة الوحيدة التى يقيم فيها الدكتور مرتاض أحكامه وتحليلاته على قراءة مغلوطة للنص ؛ فقد فعل ذلك فى قراءته لبيت الشاعر الوارد فى ص – ٧٢ من الديوان ، وهو :

ودمى يتسوّل وجهَ الرياح

فقد قرأه :

ودمى يتسوّل عبر الرياح

وكرر ذلك فى صفحات : ٩١ ، ٩٣ ، ١٢٢ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ثم رتب على قراءته هذه تحليلات ودلالات فيها ما فيها مما يجانب الصواب بناء على هذا المسلك الذى فيه ما فيه مما يجانب الدقة .

وهناك مسألة أخرى جديرة بالملاحظة ، وهى الأنواع التى قسّم إليها الحيّز . وقد كان وعد بالحديث عن عشرة أنواع[64] ثم اكتفى بتقديم خمسة ، هى :

١ – ( الضيق بالحيّز الراهن والبحث عن حيّز بديل ) .
٢ – الحيّز المتحرّك .
٣ – الحيّز المحاصر .
٤ – الحيّز المحفوف بالأخطار .
٥ – ( التصارع مع الحيّز ) .

ولا أفهم كيف يكون ( الضّيق ) بالحيّز ضرباً من الحيّز مع ما هو معروف من أن ( الضيق ) هنا هو نوع من الإحساس النفسى ، أو هو حالة نفسية سببها الإحساس بعدم القدرة على تحمّل وضع معين ؛ فهو إذن عنصر مضمونى ، شأنه شأن ( السعادة ) بالحيّز أو القبول له أو النفور منه ؛ هذا على حين ينتمى ( الحيّز ) إلى جانب الشكل والصورة . ولقد مثل الدكتور مرتاض لهذا النوع بقول الشاعر :

اهبطوا بى على صفحة الماء
نار الدموع تعذبنى

وقال : إن من الواضح أن الشخصية الشعرية تلتمس الانحدار بها نحو وجه آخر من الحيّز أمثل مما كانت تضطرب فيه الشخصية[65] . ومنطقى أن « التماس الانحدار نحو وجه من الحيّز » ــ بعد وجه سابق ــ ليس حيّزا . ولو فرضنا أن الشاعر قال :

« امكثوا بى على صفحة الماء
برد الهواء يروّحنى
وأنا أستقبل وجه الريح »

فبم كان الدكتور مرتاض مسميا هذا الضرب ؟ وماذا عسى أن تكون دلالة الحيّز عندئذ ؟ أغلب الظنّ أنه كان سيحدثنا عن ( التمسّك بالحيّز الراهن ) ، وأنه كان سيجعل ذلك نوعاً سادساً من الحيّز .

هذا الرأى نفسه ينطبق على النوع الخامس ، وهو ( التصارع مع الحيّز ) ؛ ففيه إشارة إلى موقف للشاعر ، ثم فيه تداخل مع النوع الثانى ، وهو ( الحيّز المتحرك ) . وأما ( الحيّز المحاصر ) ، و ( الحيّز المحفوف بالأخطار ) ، فالشبه بينهما ــ من حيث التسمية ــ بيّن ؛ على الرغم من كون الأول محاصراً فقط ، وكون الآخر محفوفا بالأخطار ، وإن كنا نلاحظ فى المثال الذى ساقه للنوع الأخير أن الحيّز نفسه هو الخَطِر ، أو ــ بعبارة أخرى ــ نلاحظ أن الخطر موجود فى الحيّز نفسه ، وليس حافّاً به[65] .

## خصائص الزمن الأدبى

فى الفصل الرابع يتحدث عن ( خصائص الزمن الأدبى ) ، فيقرر قلة الدراسات الحديثة التى تناولت الزمن الأدبى فى الإبداع العربى ، وينبه إلى أن الزمن الذى يريد إليه فى هذا الفصل ليس الزمن النحوى ، أو الزمن الفلسفى ، وإنما يسعى إلى دراسة « زمن أدبى خالص ، تختلف رؤيته ووظيفته وطبيعته عن ذينك الزمنين » ، ويقول إن دراسة هذا الزمن الأدبى ــ مثله مثل الحيّز ــ « مما استحدثت فى النقد المعاصر »[67] . ثم يذكر أنه أقام دراسته فى هذا الفصل على بضعة نماذج من المقاطع الشعرية التى استخرجها من قصيدة المقالح : « وقد صادفتنا نماذج مختلفات من شأن هذا الزمن فى نص المقالح ، فألفيناه طوراً لا يعدو أن يكون زمنا تقليديا يتخذ من الأدوات اللغوية المألوفة وسيلة للتعبير عن هذا الزمن ، ولكن ذلك كان قليلا جداً ، وأطواراً أخرى زمنا مشخّصاً وزمناً ضجراً بنفسه ، وزمنا عذابا على

نفسـه ، وزمنا حيِّزا فى نفسه ، وزمنا متلاحقـا مع نفسـه ؛ وهلم جرا »[٦٨] .

ثم يقول إنه « لما كان هذا الزمن بحكم ماهيته شديد التعقيد كثير التنوع . . . فقد آثرنا تنـاول نماذج محـدودة من هـذا الـزمن المقالحى »[٦٩] . أما النماذج التى وقف عندها فهى :

١ ــ التعامل التقليدى مع الزمن .

٢ ــ الزمن التهكمى .

٣ ــ الزمن الضجر بنفسه

٤ ــ الزمن الدائرى

وكنت توقفت كثيراً عند حديثه عن ( الحيِّز الشعرى ) ، وقد راح يخلع صفة الحيزية على مدلولات الكلمات لأدنى ملابسة أو بدون ملابسة ، وقد كان صنيعه هناك مفهوماً وإن شابه التكرار والتداخل ؛ وها هو ذا بحديثه ـ من وجهة نظره ـ عن الزمن الأدبى هنا يأبى إلاّ أن يكمل تطبيق مقولة أرسطو من أن المكان والزمان يقـومان كـالظرف للأشياء ، على أساس أن كل فعل وكل شىء لابد أن يكون فى مكان ، وأن يكون فى زمن .

أقول إن الدكتور مرتاض قد أخذ بهذه المقولة فحاول هناك أن يخلع صفة الحيزية على كل شىء ، وحاول هنا أن يسبغ صفة الزمنية على كل شىء أيضا ، فى مناسبة وغير مناسبة . وأنا أعرف أن هناك الكثير من العوامل التى تـوجّه دلالـة اللفظ ، فى اللغة بعـامة وفى لغـة الشعر بخاصّة ، ولكنى أعترف بأننى لم أعـرف دراسة صنعت بـالألفـاظ وفرضت عليها ما لا مبّرر له وما لا سند له من موقف أو سياق مثل ما صنعت دراسة الدكتور مرتاض .

وانظر إلى صنيعه فى توليد الزمن من كلمة ( الماء ) التى وردت فى أحد أبيات القصيدة ، وقد اجتزأ عنه بهذا القدر :

( على صفحة الماء )

يقول : « إننا لنتمثل الزمن فى هذه الصفحة العائمة فى الماء حتى نكاد نلمسها لمساً ، ( لاحظ كيف أن **صفحة الماء تعوم فى الماء** )

ونتسمّع حسيسها همسـا ؛ فالمـاء ثمرة من ثمـرات المطر المتهـاتن أو الينابيع المتبجّسة المندفعة من باطن الأرض ، وهو فى كل حال ممثل للزمن ، دالٌ عليه ، متحرك فى فلكه . فلنفترض أن صفحة الماء تمثل نهراً جارياً ، فإن مثل هذا النهر لا مناص له من أن يتكون فى قرون ؛

فهو يبتدىء باحتفار أخدود صغير إلى أن يغتدى نهراً ثرثاراً ، جارية أمواهه فى طيش من جنون . ومثل هذه السيرة تستدعى حتما زمنا قد

يطول أكثر مما يقصر كما وَمَأْنا ، ثم إن هناك زمنين آخرين فى هـذا الماء ؛ ظاهراً أو أماميا ، وهو المتمثل فى الحركة التى تصاحب حركة الماء

وهو يجرى لا يلوى على شىء . والحقّ أن هذه الحركة الزمنية تصحب كل حيّز متحرّك ، كالشمس والقمر والنجوم والسحاب . وخلفيّا ؛

وهو المتمثّل فى الزمن الذى أفضى إلى تهـاطل الأمـطار التى أفضت بشكل أو بآخر إلى حفول النهر وفيضانه بالماء . . . والصورة هنا عجيبة

لأنها تؤوب بك خلفيا من حركة الماء الرقراق الذى يصطحب مروره مرور الزمن ، إلى حركة السحاب الذى أفضى إلى تهاطل الأمطار أو تهاتن الثلوج ، إلى حركتها وهى منحدرة من الأعالى نحو الأسافل ؛ كل ذلك والزمن يصاحب ويدور ويتحرك بحركتها فى أزلية لا تنتهى ولا تنقضى »[٧٠] .

ذلك حديث الدكتور مرتاض . ولقد أطلت النقل إلى حدٍّ يوجب الاعتذار ، ولكننى أحببت أن يكون بين يدى القـارىء نموذج لفهم الدكتور مرتاض لـ : ( الزمن الأدبى ) ، ونموذج لكيفية استدلاله على وجود هذا الزمن غير الموجود فى مثاله ، اللهم إلاّ كما يوجد بالنسبة لكل المسميات التى تشتمل معاجمُ اللغاتِ فى العالم كله على أسمائها ؛ إذ من الواضح أن هناك خلطاً بين ( الزمن الأدبى ) والخصائص الطبيعية للأشياء ، ودَعْك من كثرة الأقسام أو تعدادها فأنا لا ألمح فرقا بينها ( وما يوجد من فروق فى الدلالة أقام عليها تقسيماته فإن مرجعه إلى دلالات الألفاظ فى السياق بعيداً عن فكرة الزمن ) ، ولا ألمح فى النصّ كله إلاّ كلاماً يصدق على أى شىء أو أى كلمة فى العالم مادام الأمر على هذا النحو الذى سلكه الدكتور مرتاض . ولتصبح اللغات جميعا لغاتٍ أدبيةً رائعة ؛ لأنك لن تعدم فى أى كلمة ، أى كلمة ، أن تتلبّس بحيّز أو زمن ، إن لم يكن بذاتها فبتداعياتها التى لابد أن تربطها بما له حيّز أو زمن .

وأنا أنتظر اليـوم الذى يحدثنا فيـه الدكتـور مرتـاض عن الزمن ( الأدبى ) فى قول صلاح عبد الصبور :

**وشربتُ شاياً فى الطريق**
**ورتقتُ نعلى**

وأنا أتنبأ بأنه سيتوقف طويلا أمام ( الـدلالة الـزمنية ) فى كلمـة الشاى ، وسيحدثنا عن تاريخ الماء الذى دخل فى صنعـه ، ثم عن تاريخ مسحوق الشاى ، وعن شجرته ، والتـربة التى نبتت فيهـا ، وتاريخ طبقـات الأرض ، منطلقـاً ــ على الأقـل ــ إلى تاريـخ هذا الكوكب منذ انفصاله ــ كما كـــان يقـــال ــ عن الشمس ، ثم إنه لن ينسى ( السُّكر ) وتقلبه بين مختلف المراحل ( الزمنية الأدبية ) منذ كان سائلا حلوا فى أعواد قصبه ، ومروراً بمراحل العصر والمعالجة المختلفة ، إلى أن يصير مادة بيضاء نقية يستغرق ذوبانها فى الماء زمنا ، ثم النار التى غُلِىَ عليها الماء ، والتى لابدّ أن يعود بزمنها إلى ما قبل زمن ( بروميثيوس ) ، فإذا تذكر الكوب التى صُبَّ فيها الشاى ــ وهو لابدّ فـاعل ــ فـإن شطراً من تـاريخ الصنـاعـة فى العـالم سـوف يُسـاق بلا نقاش . أما إذا تذكّر الدلالة ( الزمنيـة ) فى ( الطريق ) و ( رتق النعل ) ، ذكر الأسباب التى أفضت إلى تآكلها والدلالـة الزمنيـة فى ذلك ، فإن هذا سيحتاج إلى ( كتاب ) آخر ؛ إذ لابد من مناقشة نوع الجلد الذى صُنِع منه الحذاء ، وهذا يتوقف على كيفيّة الدّبغ ــ وله زمن ــ ونوع الحيوان الذى قُدّ من جلده النعل ــ وله أيضا زمن يمتدّ فى الماضى إلى بداية نشأة الخليقة . ولِمَ لا ؟ أليس لكل كائن فى العالم دلالة زمنية تعود به إلى بداية الخلق ؟ الجواب : بَلَى ؛ والدليل على ذلـك كلام الدكتور مرتاض ، ثم . . . ذلك القانون الطبيعى القائل بأن المادة لا تفنى ولا تُخلقُ من عدم ، وهو ما يعنى أن كل شىء فى هذا الكون ضارب بجذوره فى الماضى ، قائم بوجوده فى الحاضر مستمر بطبيعته فى المستقبل .

غير أنه لا هذا القانون ، ولا كلام الدكتور مرتاض ، بقادرَين على إقناعنا بأن الدلالة الزمنية المضمّنة فى الخصائص الطبيعية للأشياء هى من قبيل الزمن الأدبى . ولنتفق أولا على أن الزمن الأدبى ليس هو الزمن النحوى ، ولا الزمن الفلسفى ؛ وهذا مبدأ قرره الدكتور مرتاض ، ونحن معه فى هذا بلا جدال . ولكننا لسنا معه فى البديل الذى طرحه ؛ إذ راح يتحدث عن الخصائص الطبيعية للأشياء ، ومن بينها امتدادها فى الزمن ؛ وهى خصائص ليست من صنع الشاعر أو مما أضفاه النصّ على مدلولات الكلمات والصور ، ومن ثم فإنها لا تختلف من نصّ إلى نص ، سواء فى ذلك النصوص الأدبية وغيرها . الحديث عن الماء ودورته الطبيعية بين حالتى التبخّر والتجمّد ، ومروراً بحالة السيولة والتجمّع والجريان فى الأنهار . . إلخ ، أو الحديث عن الزمن الذى يصاحب اشتعال النار . . إلخ . ليس من الزمن الأدبى فى شىء ؛ لأن هذا الزمن ــ الأدبى ــ يجب أن يكون من صنع الشاعر لا من لوازم الخصائص الطبيعية للأشياء ، كما أن الوسيلة إليه يجب أن تكون هى اللغة ، بوسائلها المبسوطة أمام الشاعر القادر على استغلالها والإفادة منها .

فماذا فعل الدكتور مرتاض بالزمن فى نصّ المقالح ؟ يكفى أن نسمع حديثه عن قول الشاعر :

أورقت الكآبة
تجذّرت فينا
تباركت أغصانها

وهذا عنده مثل على ما سماه بـ ( الزمن التهكّمى )، يقول : « إن ( الإيراق ) لا يجوز أن يكون هنا مجرّد ذكر عابث ، بل إننا نخاله إيراقا كسا أغصانا كانت من قبل عريانة . . وأن التجذّر لا يجوز له أن يتم بمعزل عن حركة الزمن وكرّه ؛ فلا يُعقل أن تتخذ الشجرة مكانها من الأرض فتتجذّر فيها تجذّراً مشتبكاً بما تغرزه من عروق وأواخ عبر امتدادات حيّزية عميقة إلاّ إذا مرّت بزمن يطول أكثر مما يقصر . . وأن الأغصان التى ذكرت فى البيت الثالث لم يأت ذكرها هذا إلاّ توكيداً لزمنية الإيراق . . . إذ لا يجوز منطقياً وبيولوجيا أن تتفرّع الأغصان وتستطيل وتنمو إلاّ بعد أن يمرّ عليها زمن ما »(٧١) .

وسوف أوافق ــ بشكل تمهيدى ــ على أن فى النصّ تهكّما ، وأن فيه جمالاً ، وأن فيه زمنا . ومصدر التهكّم هو إضافة ( الإيراق ) و ( التجذّر ) إلى ( الكآبة ) ، ثم الدعاء لها بالبركة ، وهى الإضافة التى نتج عنها عنصر جمالى تمثل فى تجسيم الكآبة بما أحالها إلى شجرة مورقة ذات أغصان وجذور ، والتى نتج عنها أيضا تحوّل دلالىّ فى معانى الأفعال : أورق ، تجذّر ، تبارك . . فلم تعد لها تلك الدلالات الخيّرة المطلوبة ، بل صارت إلى دلالات مفزعة مقيتة ؛ والسبب ــ كما قلنا ــ هو إضافتها إلى ( الكآبة ) ، هذا العنصر الذى يحكم ــ دلاليا ــ بقية العناصر ، فيجذبها إلى دائرة نفوذه ليحيلها جميعا إلى عناصر كئيبة تعسة .

لذلك لم أفهم معنى قول الدكتور مرتاض : إن « ما وضعته اللغة للشرّ وضعه النصّ الشعرىّ للخير » ؛ لأن ما وضعته اللغة للشرّ هنا هو الكآبة ، وليس ثمة إطلاق لها بمعنى خيّر ، بل هى باقية على دلالتها ؛ ليس هذا فحسب ، وإنما تحكّمت هذه الدلالة التعسة فى بقية الكلمات فى النصّ ؛ فلا الإيراق ولا التجذّر ولا الأغصان ظلت كما هى بدلالاتها الطبيعية المتبادرة إلى الأذهان ــ دلالة النضرة والنماء والامتداد الخيّر السعيد ــ بل غدت حاملة معنى التمدّد والانتشار السرطانىّ المبيد ؛ وما ذلك إلاّ بفعل إضافتها إلى الكآبة ، هذه الإضافة التى هى ــ كما قلنا ــ السرّ فى اكتساب الصورة جميعها خاصّة التجسّم ، ثم اكتساب هذه الأفعال دلالة التهكّم .

إلى هنا ونحن لم نتحدث عن الزمن . وقد لاحظنا أن دلالة التهكّم قائمة بمعزل عنه ، وأن التفاعل الدلالى الحادث قائم بين ( الكآبة ) والدلالة المصدريّة ( للإيراق ) و ( التجذّر ) و ( المباركة ) . فإذا نظرنا إلى صيغ هذه الأفعال وجدناها تدل على المضىّ ؛ وهو يشير إلى استفحال ما كان من إيراق وتجذّر ، ولكنه بذاته لا يخلق دلالة جديدة ، وإنما نتج هذا الخلق من دلالة فيها خلاف دلالة الزمن ، هى دلالة ( ألفاظها ) ــ لا ( أبنيتها ) ــ على حدّ تعبير ابن جنى(٧٢) ، وهو ما لا يستقيم معه وصف الزمن فى النص بأنه ( تهكّمى ) ــ ( مع اعترافنا بدلالة التهكم فى الصورة ) .

والدليل على هذا أن نجرّب تغيير كلمة ( الكآبة ) ، وأن نستبدل بها كلمةً أخرى ، ولتكن ــ مثلا ــ كلمة ( السعادة ) ، ونتصور أن الشاعر قال :

أورقت السعادة
تجذّرت فينا
تباركت أغصانها

ولنتذكّر أولاً أن الكلمة الوحيدة التى تغيّرت هى كلمة ( الكآبة ) ، أما بقية العناصر ــ وبخاصة ما يدلّ على الزمن ــ فباقية كما هى ؛ ثم لنسلّم ثانيا بأن الدلالة هنا ليست هى التهكّم ؛ ثم لنعترف ثالثا بأن السبب فى التغيّر لا دخل فيه لعنصر الزمن ، وعندئذ لا أظن أن التسمية بـ ( الزمن التهكمى ) ستكون صالحة . ومنطقى أن تغيّر الوصف ينتج عن تغيّر اللفظ الذى يدلّ عليه ؛ ومع ذلك فإن العناصر الألسنية الدالة على الزمن ( أورق ، تجذّر ، تبارك ) لم تتغيّر ، ومن ثم يصحّ ما قلناه من أنه لا دخل للزمن هنا فى الوصف بالتهكّم أو غيره ، ومن ثم لا يصحّ وصفه لا بالتهكم ولا « بالضجر بنفسه » ؛ وهو النموذج الثالث من نماذج الزمن الأدبى عند الدكتور مرتاض ، الذى وقف عند قول الشاعر :

* اهبطوا بى على صفحة الماء *

وكان قد مثّل به ــ من قبل ــ لما سمّاه : ( الضّيق بالحيّز الراهن والبحث عن حيّز بديل ) ، وجاء الدور الآن ليحدثنا فى المثال نفسه ــ الذى نقل بيته الثالث خطأ واستمر على ذلك فى عدة مواضع ــ ليحدثنا عما سماه : ( الزمن الضّجِر بنفسه ) ، وليطلب إلينا أن نتعجّب من هذا الزمن الذى « ضجر بنفسه ، وبرم بعهده ، وضاق بعصره ، فأمسى يبحث عن مفرّ زمنىّ له » ، ثم يقول : « ومن عجب حقّا أن يبحث الزمن عن مفرّ له من نفسه »(٧٣) .

ولا شك أن هنا موضعا للعجب ، لكنه ليس الزمن فى كلام الشاعر ، وإنما هو المبالغة وتلمس الدلالات فى حديث الدكتور مرتاض . وأنا أرجو من القارىء أن ينظر معى فى قول الشاعر :

* اهبطوا بى على صفحة الماء *

**ليرشدنى إلى ( ضجر الزمن بنفسه ) ، فإن وجده مع الدكتور مرتاض فلنتعرف معا بشاعرية اللغة ، وأدبية الزمن ــ وضجره بنفسه ــ فى قولك لسائق السّيارة : ( خذنى إلى النادى ) ؛ إذ سيكون فى هذا العبارة ــ بناء على ذلك ــ ( ضِيقٌ ) بالحيّز الراهن ؛ لأنك لا تطلب الذهاب إلى النادى إلاّ وقد ضِقتَ بالمكان الذى أنت فيه وقت هذا الطلب . وكذلك سيكون فيها ( ضَجَرٌ ) بالزمن الذى قضيته فى هذا المكان ، أو ــ وهذا إرضاء للدكتور مرتاض ــ سيكون فيها ( ضَجَرٌ من الزمن بنفسه ) !**

**ولقد سبق أن ذكرتُ صنيع الدكتور مرتاض فى اقتطاع النصوص من سياقاتها ، ذكرت ذلك فى حديثه عن الصورة ، وعن ( الحيّز الأدبى ) ، وأنا أكرّر ذكره الآن . وكنت أفهم فى دراسة تتناول البنية أن يكون النظر شاملا للكلّ ، وأن يجىء الحديث عن الأجزاء وتفسيرها واستيحاء معناه فى ضوء هذا الكل ، ولكننا رأينا الدكتور مرتاض يقطّع أوصال القصيدة ، فيفصل الصورة عن سياقها ، ويفصل البيت عن الصورة ، ويفصل الكلمة عن البيت .**

**ولقد تحدث عما سماه بـ ( الزمن الدائرى ) ، وقال : « إنه زمن لاحظناه فى بعض مقاطع هذا النص ، وهو يشكّل حركتين متوازيتين متقابلتين أو متتاليتين ، ولكن فى توازٍ طوراً ، وفى دائرية طورا ، وفى اتجاه متعاكس طوراً . . ومن النماذج المقالحية التى تسلك تلك السبيل الحديثة هذا المقطع :**

**أمشى وراء صوته**
**يمشى وراء صوتى**
**حينا أصير ظلّه**
**حينا يصير ظلى**

**« فهذا الشبح الذى نلقاه يطارد الشخصية الشعرية ويمعن فى إيذائها ويلحّ فى إزعاجها ، هذا الشبح الذى لا هو نائم ولا هو يقظان ، ما شأنه ؟ وماخطبه يقارف هذه الشخصية ولا يفارقها ، ويلازمها ولا يزايلها ، فلا تبرح الشخصية تسير وراء صوته المهمهم ، ولا يبرح هو أيضا يسير وراء صوتها المدمدم ؟ والغريب أن الحيّزين يظلان فى لهاث أحدهما وراء الآخر دون الانتهاء إلى غاية ؛ فهذا الصوت الأول لا يتوقف فيلحقه الثانى حتى يمتزج به ، ليشكلا صوتا واحداً قد يكون هو صوت الحقيقة ، أو صوت الحرية ، أو صوت الحياة فى أسمى مظاهرها . .**

**« والصوت هنا رمز للحقيقة الأزلية التى يظل الإنسان يلهث فى نشدانها فلا يظفر بها . ولكن هذا الصوت هنا ــ كما يخيل إلىّ ــ ( والكلام لا يزال للدكتور مرتاض ) أقوى من الحقيقة نفسها ؛ إذ كأنه كل شىء فى الحياة ، بل كأنه الحياة فى أسمى معانيها . .**

**« على أن هذا الصوت ــ كما يؤخذ ذلك من ظاهر الخطاب الشعرى ــ صوتان اثنان : صوت الشبح ؛ وصوت الشخصية ؛ فكأن كلّ واحد منها غير راضٍ عن صوته . . فتراه يلهث وراء صوت صاحبه لعله أن يشفى غلّته ، ويطفىء حرقته . . . والزمن المتجسّد فى :**

* أمشى وراء صوته *

يقوم فى حركة المشى اللاهثة ، التى لا تتوقف أبداً ؛ وذلك ما يخرج هذا الزمن من طوره النحوى العادى . . فهذا الصوت . . إنما هو تجسيد لزمن سبقه لعله أن يكون هذه الحركة الزمنية المتمثلة ــ على الأقلّ ــ فى **الأمر الصادر إلى الحنجرة من الدماغ بالتصويت** ، ثم فى العامل الخارجى الذى سبق إصدار هذا الأمر ، والذى كان هو العلة وراء هذا الأمر برفع الصوت . . »[٧٤] .

ومرة أخرى أعتذر عن التطويل فى النقل ، ولكنها جاذبية كلام الدكتور مرتاض ، وبخاصة فى حديثه عن البعد الزمنى « فى الأمر الصادر إلى الحنجرة من الدماغ بالتصويت » ولِمَ لا ؟ و ( الحنجرة ) و ( الدماغ ) أفضل كثيراً من ( الطّحال ) الذى ذكره الأعشى فى إحدى قصائده فأفسدها باعتراف نقاد القرن الثانى الهجرى ، على الرغم من أنه ذكر ( القلب ) أو ( حبة القلب ) فى القصيدة نفسها .

ومع ذلك أجدنى ملتمساً العذر من القارىء ، مرة أخرى ، عن إيراد بيتين قديمين تداعيا إلى ذاكرتى بفعل سياق الحديث ، وهما قول الشاعر :

فلو نُبِشَ المقابرُ عن زهيْرٍ ... لعوّل بالبكاء وبالنحيب
متى كانت معانيه عيالاً ... على تفسير بقراط الطبيب

أما سبب التداعى فهو الحديث المتكرر من جانب الدكتور مرتاض عن الخصائص الفيزيقية للأشياء التى وردت أسماؤها فى قصيدة المقالح ، نحو خصائص الماء والنار ، وظواهر الظلّ والضوء والحرارة ، وأخيراً صفة الصوت وأعضائه فى الإنسان ، وكذلك جهازه العصبى ( وهذه ــ بلغة الدكتور مرتاض ــ هى **الدلالة الخلفية** لصدور الأمر من الدماغ إلى الحنجرة ) .

وقد قلت ــ فيما مضى-: إن كثيراً من مثل هذا الحديث خارج عن نطاق الدرس الأدبى ، فضلاً على عدم انطباقه على النماذج المدروسة وأنماط الدلالة المستوحاة منها . والحكم نفسه ينطبق على حديثه هنا ؛ فما يراه من أن هذا الشبح ـ أو هذا الصوت ــ قد يكون هو صوت الحقيقة ، أو صوت الحرية ، أو صوت الحياة ، أو يكون رمزاً للحقيقة الأزلية التى يظل الإنسان يلهث فى نشدانها فلا يظفر بها . . إلخ ، لا أثر له فى النصّ ، وإنما هى دلالات ومعان فرضها مسلكُه فى اقتطاع الجزء الذى أعجبه من القصيدة .

ولقد كان الأمر أيسر من ذلك ، أعنى تبيّن دلالة هذا الصوت ، أو هذا الشبح ، الذى يعود عليه الضمير فى كلمة ( صوته ) الواردة فى البيت الأول من المقطع الثالث من القصيدة ، والذى يتضح جلياً من استعراض المقطع بكامله . ولو فعل لاتضح له فورا أنه **الخوف** ولا شىء غيره . فلنقرأ إذن قول الشاعر :

**ــ أمشى وراء صوته**
**يمشى وراء صوتى**
**حينا أصير ظلّه**

حينا يصير ظلى
من هو هذا النائم اليقظان ؟
ـ الخوف عرس النار
يخرج من رماد الأمس
ينسل من رمال اليوم
يرقص فى جليد الغد
يافرح التراب أين أنت ؟
ـ الخوف يرتدى دمى
يمضغنى
أمضغه
نأكل بعضنا
نشرب بعضنا
متى سنفترق ؟(٧٥)

ولننظر إلى بداية المقطع ونهايته ، ولننظر إلى قوله : ( أمشى وراء صوته . . . ) وإلى قوله : ( متى سنفترق ؟ ) ولنُمرَّ النظر بينهما على قوله : ( الخوف عرس النار ) ، وقوله : ( الخوف يرتدى دمى ) ، ثم لنتشبث بالبيت الخامس : ( من هو هذا النائم اليقظان ؟ ) ، الذى يحيل إلى بيت قديم ــ هو قول الشاعر فى المدح باليقظة والحذر ( خوفاً من الأعداء ) :

ينام بإحدى مقلتيه ويتقى بأخرى المنايا ، فهو يقظان نائم

لنتأكد من أن ( الخوف ) هو هذا الشبح الذى تعب الدكتور مرتاض فى تبيّن دلالته ، وافترض ــ من أجل ذلك ــ الكثير من الافتراضات التى لم تصادف غرضها ، مع أنه ــ أى ذكر الخوف ــ وارد مرتين فى هذا المقطع صراحة ، ثم إنه إليه تعود الضمائر فيما سبقه وما يليه من الأبيات .

فليصف الدكتور مرتاض حركة الشخصية الشعرية ــ أو حركة الشبح الذى تصوره ــ كيفما شاء ، وليرتب على ذلك من أوصاف الزمن ما شاء ؛ أما نحن فنرى أن حديثه عمّا وصفه بالزمن الأدبى لا يخرج عن أمرين : أولهما ، وصف الحركة فى إطار المكان ؛ وهو تكرار لما ورد فى حديثه عن الحيّز ؛ وثانيهما حديث يتعلق بالخصائص الطبيعية للأشياء ؛ وهو ليس من حديث الزمن الأدبى فى شىء . ولكن غرام الدكتور مرتاض باستخراج ما هو جديد فذّ قد حبّذ لديه تصوّر الزمن على هذا النحو ، كما قاده إلى تصور الظل على أنه نقيض الحَرور ، وهذا لا يكون إلاّ نهاراً ، فى أثناء سطوع الشمس . على أن هذا المعنى غير وارد ولا هو مقصود فى النصّ ؛ فالظلّ هنا هو الخيال مطلقا ؛ وهو يظهر بتأثير أى مصدر من مصادر الضوء ــ وهذا المصدر لا يمكن أن يكون الشمس ؛ لأن المشى وراء صوت الآخر ، ومشى الآخر وراء صوتك ــ دون أن يرى أحدكما الآخر ــ لا يكون نهاراً ، وربما لا يكون فى ضوء أصلا . وهنا نجد أن الدكتور مرتاض ــ جرياً منه وراء كل احتمال بالدلالة الزمنية ــ قد غفل عن الأصل التراثى المتبدّى فى البيتين : الثالث والرابع ، وهو أصل قوامه التشبيه . . تشبيه من يلازم إنسانا ، أو شيئا ما ، بأنه ( كظلّه ) ، فهم يقولون : ( صار كظله ) و ( لازمه كظله ) ، ملتفتين إلى فكرة الملازمة وعدم الافتراق ، بعيداً عن العوامل الطبيعية وراء ظاهرة الظلّ . وهذا هو المعنى المقصود فى نموذج المقالح ؛ وهو وافٍ بالغرض فى حدود السياق والموقف . من هنا كنّا لا نفهم كيف أن « الظلّ لم يذكر إلاّ تعبيراً خلفياً للشمس التى هى وحدها التى تفرز هذا الظلّ » ، ولا كيف أن ( الشبح ) والشخصية الشعرية قد عانيا من الشمس « فكان الاثنان أحدهما يظاهر الآخر فى هذه المشية المتثاقلة . . باتخاذ كلّ منهما وضعا معينا من الشمس المحرقة ، فكأن كلاّ منهما يقى صاحبه رمضاء هذه الشمس وقتا ما فى تضامن وتعاون »(٧٦) .

وواضح أن الخطاب الشعرى فى ناحية وحديث الدكتور مرتاض وفهمه للنص فى ناحية أخرى ؛ فالنص يتحدث عن الخوف الملازم ( متوسّلا بالصورة وإيحاءات التراث ) حديث الخائف الوجل من هذا الانفعال الذى بلغت سيطرته على الشاعر حدّ الإحساس به كائنا متجسّما ، يتبعه ملازما بغيضا ، يتساءل الشاعر عن اللحظة التى يفارقه فيها تساؤل اليائس من مجىء هذه اللحظة . والدكتور مرتاض يحدثنا عن أجهزة الجسم من الحنجرة والدماغ ، كما يحدثنا عن الظواهر الطبيعية من الضوء والظل والحرارة والرمضاء والشمس . . وأكثر من ذلك يحدثنا عن ( التضامن ) بين الشبح ( الخوف ) والشاعر ، والتعاون بينهما لاتّقاء حرارة الشمس ، والتغلب على مشقة المسير ؛ وهو فهم لا سند له من لغة أو موقف أو سياق .

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن رأينا فى فهمه للنص ، يظل الحديث بعيداً عن قضية الزمن الأدبى ، وهى القضية التى وعد بالحديث فيها عنوانُ هذا الفصل من الكتاب .



**خصائص الصوت والإيقاع .**

فإذا جاء إلى ( **خصائص الصوت والإيقاع** ) فى الفصل الخامس بدأ بسياحة فى التراث العربى سجّل فيها صوراً من إحساس القدماء بظاهرة الإيقاع ، وكيف أنهم لم يقصروا القول بها على الشعر بمفهومه التقليدى ( الكلام الموزون المقفى ) ، وإنما عمّموها على ضروب من النثر تشتمل بشكل أو آخر على ظواهر إيقاعية وموسيقية(٧٧) .

أما فى مجال البحث المنظم عن الإيقاع فى الشعر فقد بحث تحت شكلين : أولهما هو الإيقاع المركب ، وهو الذى يعرف تحت مصطلح ( البحر ) ؛ وثانيهما هو الإيقاع المفرد ، وقد عرف لدى علماء البلاغة تحت مصطلح ( المماثلة ) .

ثم يقول : إن الأطوار قد تطورت بالإيقاع « فانتقل من نظام الصوت المتشابه والبنى المتماثلة فى الوحدات المتقابلة . . . ثم من نظام الوزن الصارم فى الشعر ، إلى إيقاع جديد لا يتحرّج فى أن يتسامح مع نفسه . . . فيسوق فى نسجه أى كلام ثم لا يستحى من بعد ذلك أن يعده شعراً »(٧٨) . وهو يقصد إلى أولئك الذين أرادوا ليريحوا أنفسهم من قيود الفن فى أكثر صورها ضرورة ، رافعين من ذلك شعارا يسترون به قصورهم عن تحصيل أدواته .

على أن الشعراء المعاصرين ليسوا جميعا كهؤلاء ؛ لأن منهم ــ فى رأيه ــ من ينشد أجمل الشعر وأرقّه ، « ولو أنه لا يتلاءم كلّ التلاؤم مع تقاليد القصيدة العمودية التى أنشأت تفقد قدسية نظامها البنيوى شيئا فشيئا . ومن هذا الضرب قصيدة ( أشجان يمانية ) ، التى عنى فى

هذا الفصل بالحديث عن الإيقاع والأصوات فيها .

ولسنا فى مجال العرض التفصيلى لضروب الإيقاع الستة التى وقف عند نماذج لها من القصيدة ، وإنما أودّ أن أشير إلى أن البحث فى هذا الفصل قد أفاد ـ وهذا طبيعى ـ من معطيات الألسنية الحديثة ، وأنه ـ وهو الذى يعالج نصاً حديثاً ـ قد تخلّى عن النظرة الواسعة التى كان يصطنعها العروضىّ العربى فى تناوله للشعر التقليدى . إذ قام النظر العروضىّ فى القديم ، شأنه فى ذلك شأن النماذج الشعرية التى تعامل معها ، على ما يمكن أن نسميه بـ ( الترف الإيقاعى والصوتى ) . فمن الجهة الأولى كان هناك البحر الذى لا تنازل عنه ؛ وفى داخله كانت هناك الظواهر الإيقاعية والصوتية التى ظهر الإحساس بها فى فنون بديعية ، كالمماثلة ، والموازنة ، والترصيع ، والتجزئة ، والتشطير ، والتسجيع ... إلخ[٧٩] . ومن جهة ثانية كانت هناك القيم الصوتية الخالصة فى التصريع[٨٠] وفى الروىّ الواحد ، حيث أدت المبالغة فى هذا السبيل ـ أعنى فى الحرص على تماثل الأصوات ـ إلى ما عرف بلزوم ما لا يلزم .

أما الآن ـ ( وأنا لا أغض من الشعر الحديث ) ـ وقد بعد هذا المثال عن الصدارة ، فقد أصبح على الناقد أن يكتفى بأضعف الإيمان فيبحث ، أو ينقب بمختلف الحيل عن القيم الإيقاعية والصوتية المتاحة ؛ إذلم تعد القاعدة المثالية ـ وهى وحدة الوزن ووحدة الروى ـ موجودة ، أو تأخرت عن مكان الصدارة ، كما اختفت ، أو كادت ، تلك القيم الداخلية فى الإيقاع والصوت ، بعد أن لحقها من سوء فعل المبدعين ، أو سوء ظنهم بعد ذلك ، ما لحقها . وهناك يكون الاختبار الذى يواجه الناقد الحديث ؛ إذ يكون عليه ـ إزاء تنحّى الأصول التقليدية المألوفة ـ أن يكافح من أجل أن يصطفى أصولا بديلة تكون صالحة لأن يعرض عليها النصّ المنقود ، مستعينا فى ذلك بمعطيات الألسنية الحديثة ، فصار يبحث عن توازن المورفيمات ـ أو المونيمات ، وربما المقاطع ـ حين أعوزه توازن الأبيات ؛ وصار يبحث عن التساوى ـ أو التقارب ـ فى عدد كلمات البيت ، بعد أن أعوزه التساوى فى تفاعيله ؛ وصار يبحث عن تماثل الصوت داخل الكلمات فى البيت حين أعوزه تماثله فى نهايته .

وهذا هو قدر الناقد الحديث مع الشعر الحديث ؛ إذ رفع هذا الناقد شعار ( وكثيرٌ ممن تحب القليل ) . وهذا نفسه ما فعله الدكتور مرتاض فى تحليله للإيقاع والصوت فى قصيدة الدكتور المقالح ؛ إذ راح يحدثنا عن ( الإيقاع القائم على تماثل العناصر ) . و ( العناصر ) هى الكلمات ، أما التماثل فمقصود به تماثل بناها الصرفية[٨١] ، وهو نوع من الإيقاع الداخلى يقرر الدكتور مرتاض قِدَمه فى الشعر العربى[٨٢] ، و ( الإيقاع القائم على تساوى عدد المونيمات [ = الوحدات الصرفية ] دون نظر للصوت )[٨٣] ، و ( الإيقاع الطويل التام ) خارجيا فقط [ = التماثل فى النهاية ][٨٤] ، وغير هذه من ضروب الإيقاع . وهو فى ثنايا ذلك لا يتخلى عن ملاحظة التماثل ، سواء بين البنى الصرفية ، أو المقاطع ، أو الصوت المفرد[٨٥] . وهو صنيع من شأنه توفية النصّ المدروس حقه بتطويع الناقد وسائله لتتلاءم مع مقتضيات الدرس . وقد جاء موافقا للمبدأ الذى أقرّ به ـ وعزره ـ الدكتور مرتاض من « أن كلّ نصّ أدبى .. يقوم تشريحه على ما يتوافر من عناصر ألسنية تجعله متفرّداً بخصائص لا توجد إلاّ فيه ، كما تجعله منتميا إلى عالم ألسنىّ بحكم هذه العناصر التى يتفرد بها »[٨٦] .

غير أن حديثه فى هذه النقطة يقود إلى قضية تحتاج إلى نقاش ؛ فقد وصف النص الأدبى بأنه ( فردانى ) و ( جمعانى ) معا ، وقال : إن « صفة الجمعانية تلحقه من حيث هو كلام أو نص أدبى . . أما صفة الفردانية فتلحقه من حيث هو كلام مجزوء من نص عام تتفرّد عناصر وحداته بخصائص ألسنية لا تكاد تلفى إلاّ فيه . والفردانى أصل الجمعانى . والفردانى بنى خارجية أو ( مونيمات ) أو عناصر . والجمعانى نسج وتركيب وبناء عام »[٨٦] .

ويخيل إلىّ أن القضية ـ فى تعريف ( الفَرْدانى ) و ( الجَمْعانى ) ـ مقلوبة ؛ فنحن نفهم أن يكون النص ( جمعانيا ) بعناصره المفرده - كلماته وأصواته ـ وهى العناصر التى توجد فى كل نصّ لغوى ، ولكنه يكون ( فردانيا ) بنسجه وتركيبه وبنائه العام . وعندما قال الجاحظ : إن الشعر . . . ( ضرب من النسج ) كان يعنى امتيازه بالتركيب والبناء العام ؛ وهو ما عبّر عنه فى مجال الإعجاز القرآنى بـ ( النظم ) ، حيث جُعل النظم المخصوص هو مجال صفة الإعجاز فى القرآن ( وليس مفردات ألفاظه ) . . لماذا ؟ لأنه من خلال هذا النظم والتركيب أو النسج تفاعل العناصر المفردة ، ويُؤتى هذا التفاعل ثماره بما يحقق الفرادة والخصوصية للنص الأدبى ؛ أما العناصر المفردة بخصائصها الذاتية . . فإنها منيحة لغوية لا عمل فيها للشاعر أو الأديب بصفة عامة[٨٧] .

من ناحية أخرى لا نرى وجها لصنيعه ( تدليلا منه على الغنى الإيقاعى للنص ) فى بعض الجداول التى عرض خلالها ( مونيمات ) النموذج الأول فى تشكيلات إيقاعية مختلفة ، والتى اعترف هو بأن « منطق الدلالة يأباها » . ذلك بأن أية بنية إيقاعية لا تقبل ( إيواء ) محتوى ما ، أو مغزى على نحو من الأنحاء ، ولا تصلح من ثم ( لإفراز ) هذا المغزى . . تكون خارج نطاق الفهم والتذوق ، وخارج نطاق اللغة عموما ، وعندئذ لا يكون هناك محلّ للحديث عن قيم من أى نوع .

## خصائص المعجم الفنى

والفصل السادس والأخير من الكتاب فى ( خصائص المعجم الفنى ) . وقد قدّم له المؤلف بتمهيد فى ( خصائص المعجم الفنى فى الشعر العربى ) ، ذكر فيه أن هذه القضية « قضية فنية خالصة ، وأنها من مستحدثات النقد الأدبى الألسنى الوارد حول النصوص السردية والشعرية معا »[٨٨] . فمحاولة استخلاص المعجم الفنى للشاعر ، أو لمجموعة من الشعراء أظلتهم ظروف واحدة ـ زمانية أو مكانية أو ثقافية ... إلخ ـ « تندرج فى باب النقد من حيث هو [ المعجم الفنى ] كلام ، وفى باب اللسانيات من حيث هو جمل ، وفى باب المعجم من حيث هو ألفاظ منثورة هنا وهناك ، أى أنه يلج فى باب النقد الذى يمكن أن نصفه بالكامل ، وهو الذى يقوم على اصطناع الملاحظة الدقيقة ، واستخدام الإحصاء ، للإلمام بالظاهرة المهيمنة على نسج الخطاب ، أى الاحتكام إلى النصّ وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه »[٨٩] .

هذا المنهج الذى أصبح مألوفاً فى الدراسة النقدية ، والذى ظهر

بفعل التعاضد بين مجالى النقد والدراسة اللغوية ردا على ما كان سائداً من قبل ، من صرف النظر إلى ما حول النصّ دون النص ذاته ، هو الذى سلكه الدكتور مرتاض ، وكان طبيعيا أن يكمل حديثه فى فصول الكتاب الخمسة السابقة ( عن البنية ، والصورة ، والحيّز ، والزمن ، والإيقاع ) بهذا الفصل الذى عرض فيه القصيدة ــ أو ألفاظها ــ فى سياقاتها المختلفة مرتبة ، لا وفقا لدلالاتها المعجمية ، بل وفقاً لمجالات الدلالة الفنية التى انحازت إليها المفردة فى هذا السياق أو ذاك ؛ فـ ( الثعبان ، والتمساح ، والشبح ، وقضبان السجن ، والخوف ) تضمّ كلها فى مجال واحد هو : مجال ( العذاب والخوف والرعب وما فى حكم ذلك )[٩٠] .

لهذا لا نعجب إذا وجدنا المفردة الواحدة ترد ضمن أكثر من مجال ــ أو معجم فنى ــ واحد .

وأعترف بأن الإمساك بهذا العدد من مفردات القصيدة ، وتتبع كل واحدة فى سياقها أو سياقاتها التى وردت فيها ، وما يتبع ذلك من اختلاف فى الدلالة ، عملية صعبة ألمح إليها الدكتور مرتاض ربما أكثر من مرة . لذلك نلتمس له العذر فى بعض ما وقع ، مما يمكن أن يكون اضطراباً فى تبويب هذا المعجم ، إلاّ إذا اعترفنا بأن الألفاظ لا يُقتصر فى سلكها فى المعجم عنده على دلالاتها الفنية ، وأنها قد تسلك فيه أيضاً بدلالاتها المعجمية العادية .

وأشرح وجهة نظرى ببساطة : فقد وردت مفردات : ( الثعبان والأفعى والتمساح والنار والشبح ) فى : ( المعجم الفنى السادس : العذاب والخوف والرعب وما فى حكم ذلك ) . ولاشك أن هذه الكلمات ــ بسياقاتها فى القصيدة ــ مثل هذه الدلالة ( على الخوف والعذاب . . . إلخ ) . والمعجم المشار إليه لا يستخدم الكلمات بدلالاتها الوضعية ، بل يضعها حيث اقتضت دلالتها فى السياق فى داخل قصيدة لا تتحدث عن الثعابين أو الأفاعى أو التماسيح ، ولكن الكلمات فيها تثير مثل هذه الانفعالات أو الأحاسيس : كالخوف والرعب أو العذاب . . إلخ . ولو كان القصد إلى الحديث عن هذه الأشياء بدلالاتها الحقيقية لما كان هناك معنى لوصف المعجم بأنه ( فنى ) ، ولصنفت إما وفقاً لترتيب حروفها ، أو وفقاً لمجالاتها الدلالية الطبيعية : مجال الزواحف . . مثلاً .

وهنا تجىء الملاحظة ؛ فأنت تجد كلمات : النخلة والنخيل والكَرْم والشجر والعناقيد والأغصان والورد ضمن ( المحور الرابع للمعجم الفنى : الشجر والنبات وما فى حكمها )[٩١] . وتجد كلمات : الماء والدمع والنهر والبحر واردة ــ بسياقاتها طبعاً ــ ضمن ( المحور الثانى للمعجم الفنى : السوائل )[٩٢] .

ثم إنك تسمع المؤلف وهو يتحدث عن دلالة الماء فى قول الشاعر :

*** يا نار الماء اقتربى ***

: « كأن النصّ هنا . . . يحمّل الدوالّ دلالات جديدةً لم تك فيها من ذى قبل ، وإلاّ فما قولنا فى ( نار الماء ) ؟ فكأن هذه النار ليست ناراً حقيقية لانضيافها إلى الماء من وجهة ، ثم كأن هذا الماء ليس ماءً بالفعل لانضيافه إلى النار »[٩٣]

فلا الماء ماء على الحقيقة ، ولا النار نار على الحقيقة ، وإنما لكلٍّ منهما دلالته الفنية المكتسبة من سياق الاستعمال .

هذه خلاصة كلام المؤلف . وإذن . . . فما بال ( الماء ) فى ( نار الماء ) يأتى ضمن معجم السوائل ، وما بال ( النار ) فى ( نار الدموع ) ــ وفى ( نار الماء ) أيضاً ــ تأتى ضمن ( المعجم الفنى الثامن : النار والإحراق ) ؟ .

إن السؤال الذى نطرحه هنا هو : إلى أى نوع من المعاجم ينتمى تصنيف هذه الدوالّ ؟ وسبب السؤال أن المؤلف يردّدها ويسلكها فى أكثر من تصنيف . ومن الواضح أنه ينظر تارة إلى دلالاتها الفنية ، وتارة إلى دلالاتها الوضعية ، دون تمييز ، ودون مراعاة لما وعد به من مراعاة الدلالات التى يفرزها استخدامها الفنى فى النص .

ومرة أخرى ننظر إلى المعجم الفنى الثانى ( فى الفقر وماله صلة به ) ، فنجد ضمن ما ورد فيه قول الشاعر : ( يتسوّل فى الطرقات ) ، و ( دمى يتسوّل ) ، و ( المآذن عارية تتسوّل ) . والموضع الأول من قول الشاعر :

**يتملكنى حزن كلّ اليمانين**

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

**وصوت استغاثتهم**

**يتسوّل فى الطرقات الصدى ( ص - ٦٧ من الديوان )**

والعبارة الثانية من قوله :

نار الدموع تعذبنى

**ودمى يتسوّل وجه الرياح ( ص - ٧٢ من الديوان ) .**

وقد يصدق على ( تسوّل المآذن وعُرْيها ) ــ فى سياقه ــ أنه من باب الفقر وما له صلة به ؛ أما ( تسوّل الصدى ) و ( تسوّل وجه الرياح ) فأظن أن له دلالة أخرى لا علاقة لها بالفقر بمعناه المألوف ؛ فإن كان له به علاقة . . فلنقل إن المعجم غير فنىّ ، وإلاّ فلتذهب كلّ كلمة إلى حيث تقتضى دلالتها فى القصيدة .

وهنا يمكن أن يعاد ما سبق أن ذكرناه عن النظرة الجزئية واقتطاع النصوص ، ليس عن سياقها فى القصيدة المدروسة فحسب ، بل عن كثير من المواضع التى كان ينبغى أن تؤخذ فى الحسبان من قصائد الشاعر الأخرى فى دواوينه الكثيرة ؛ فأنا لا أستطيع أن أقطع بفهم ما لقول الشاعر فى هذه القصيدة :

*** ودمى يتسوّل وجه الرياح ***

دون أن أتذكر وصفه للريح ــ فى قصيدة أخرى ــ بأنها ( خيل النفى )[٩٤]

*** والريح ــ خيل النفى ــ لاتنى تحمل ظله ***

كما لا أستطيع أن أفهم ( غضب الرمل ) الذى يأتى عقب حديثه عن ( تدلىّ عنا قيد البهجة ) ، ولا حديثه عن الخوف الذى ( ينسل من رمال اليوم ) ، إلا إذا تذكرت قوله فى القصيدة ذاتها ــ مخاطباً ( مأرب ) :

سيدتى ، ليس ذنبى
تصالح ـ فى قتلى ـ النفط والرمل

وهكذا . . .

والواقع أن المعايير مختلطة فى ذهن المؤلف اختلاطاً واضحاً ؛ فالمعجم الفنى ينصرف ـ منطقياً ـ إلى الدلالات النابعة من سياق النص ؛ وهو ـ لذلك ـ يعتد بإيراد الكلمات فى سياقاتها ، أو ـ على الأقل ـ يراعى هذه السياقات إذا لم يوردها . أما مؤلفنا فإنه يلجأ ـ من أجل تكثير المحاور والمعاجم ( الفنية ) التى قسّم بينها كلمات القصيدة ـ إلى بتر النصوص وعزل الكلمات عن سياقاتها ، على نحو جعل الكلمة الواحدة فى الموضع الواحد تـورَد فى أكثر من معجم وبأكثر من دلالة ، بل إن الجزء الواحد من العبارة يُورَد فى دلالة تناقض دلالته مناقضة تامة ، نتيجة لقيام المؤلف بحذف الجزء الفاعل فى دلالة الجزء الموجود .

وأضرب لذلك أمثلة من معجم ( فنى ) واحد ؛ فهو يورد ضمن المعجم الفنى للسوائل قول الشاعر :

١ - وجهى هنا يستحم
٢ - نتساقى أكواب الدمع
٣ - يانار الماء اقتربى
٤ - الجذع المتفجّر بالدمع
٥ - المـاء
٦ - النهـر
٧ - البحـر
٨ - رحم الزمن المتفجّر

وهى نماذج ثمانية ضمن تسعة عشر نموذجاً ـ فيما يقول ـ راعى فيها « السوائل التى يجوز نظريا ـ على الأقل ـ أن لا تدل على الشقاء والعذاب . . . من أجل ذلك لم نعدد الموادّ المتعلقة بالماء فى دلالاتها المتجاوزة ، وإنما راعيناها فى دلالاتها المعتدلة »(٩٥) . وقال مرة أخرى : إننا « لم نرد الالتفات إلى السوائل الأخرى التى من معانيها ـ أو قد يكون ذلك ـ الحزن والأسى ، كالدموع المنهمرة من العيون الباكية . . والدماء . . . والعرق . . . »(٩٦) . وقال : « إذا ألفينا النصّ هنا يلحُّ على الماء والمطر والنهر وما فى حكم هذه المعانى الموحية بالرخاء والنعمة والنضارة والتفاؤ ل والجمال والعطاء . . فبما كوْن الماء أصلا لكل ذلك »(٩٥) .

ثم رتّب على ذلك حكماً فى قوله : « كأن هذا الماء جاء فى نسج النصّ ليعطيه شيئا من التوازن والاعتدال ، بعد الذى كنا رأينا مما غشيه من صدًى ويبْس ، حيث ترددت الدوالّ التى تحوم حول ذلك بما لا يقل عن إحدى عشرة مرة ، ثم بعد الذى كنّا رأينا من أمر هذا النصّ الذى كان تعرّض لغشيان النار والاحتراق له أربع مراتٍ على الأقل »(٩٧) .

هناك ـ إذن ـ تسعة عشر موضعاً لورود السوائل غير الدالة على الشقاء والعذاب . وهناك حكم بأن ذلك كان من أجل إكساب النصّ شيئاً من التوازن بـإزاء عناصر اليبس والإحراق ، وبـأن « نصّ ( أشجان يمانية ) يجنح نحو ترجيح الخير على الشرّ فى هذه المسألة ، حيث إن عناصر الماء والخير بورودها تسع عشرة مرة تغلب على عناصر الظمأ واليبس ، حيث لم ترد بمعانيها مجتمعةً إلاّ ست عشرة مرة فى نص القصيدة »(٩٧) .

والسؤ ال الآن : ما قول الدكتور مرتاض فى أن ثمانيةً من نماذجه التسعة عشر تحمل دلالات ( الحزن وما فى حكمه ) ، و ( الـدموع والبكاء وما فى حكمها ) ، و ( النار والإحراق ) و ( العطش واليبس وما فى حكمها ) ، و ( الخوف والرعب وما فى حكم ذلك ) ؟ وأنه هو نفسه الذى سلكها فى المعاجم الخاصة بهذه الدلالات ؟(٩٨) وما قوله فى أن هذه النماذج أقرب إلى الدلالة على هذه المعانى ، وأكثر قابلية للانجذاب إليها من انجذابها نحو دلالة الخير والنماء والخصب ؟ .

لقد نسى المؤلف أنه سلك ثمانية من نماذجه فى دلالات خلاف هذه الدلالة التى أراد لها الرجحان ، ونسى أنه حدثنا ـ من قبـل ـ عن ( الخصائص العامة للصورة الفنية فى شعر المقالح ) ، وأنـه ذكر من خصـائص هـذه الصـورة : ( المـاء ومـا فى حكمـه ممـا لـه صفـة السيلان )(٩٩) ، ثم : ( الفقر والشقاء ) ، وأنه قال : « تتسم هذه الصـورة الفنية ـ إذن ـ بعـد الذى كنـا رأينا من اتسـامهـا بمعـانى السيلان ، بالفقر المدقع والشقاء الممض . وقد تكرر بعض ذلك ) .

ثم يذكر من أدلته على الخاصة الأخيرة حديث الشاعر عن :

ـ تساقى أكواب الدمع .
ـ استحمام الوجه بدمع الشجن .

وهما من المواضع الثمانية التى جاء بهـا ـ ضمن نماذجـه التسعة عشر ـ للمعجم الفنى للسوائل الموحيـة بالخصب والنضـرة والنماء والخير .

لكنه عمد فى الموضع الثانى ـ هنا ـ عندما أورده فى المعجم المشار إليه إلى حذف عبارة ( دمع الشجن ) ليبقى مجـرد ( الاستحمام ) ، وبالمثل عمد فى إيراده للأمثلة ( ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ من النماذج التى جئنا بها ) إلى إيراد الكلمات عارية من أى سياق ، مع أن سياقاتها قاطعة بعكس الدلالة التى قال بها ( دلالة النماء والخير ) ؛ فكلمات : الماء والنهر والبحر و ( رحم الزمن المتفجّر ) واردة ـ على حسب إشارته ـ فى صفحة ٨٠ من الديوان ، فى سياقاتها كما يلى :

أين الطريق إلى الماء
عذبنى عطش النهر
عذبنى عطش البحر

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

رحم الأرض جف
الحصى ، رحم الزمن المتفجّر جفّ

وقد يمكن الجدل حول دلالة ( الماء ) فى النموذج الأول ، وإن كانت ( الـدلالة الخلفية ) ـ على طريقة الـدكتور مـرتاض ـ كلها ظمأ وجفاف ، أما ( عطش النهر ) و ( عـطش البحر ) و ( جفـاف رحم الزمن ) ورحم الأرض أيضا . . فأترك الحكم على دلالتها للدكتـور مرتاض نفسه .

بذلك يسقط حديثه عن ( التوازن والاعتدال ) ، وحديثه عن غلبة عدد الدوالّ على الماء وما فى حكمه ـ مما له دلالة الخير والخصب والنماء والجمال ـ على عدد الدوالّ مما له دلالة اليبس والإحراق . وتبقى حقيقة اضطراب مفهوم المعجم الفنى عنده ، التى يؤكدها إلى درجة اليقين حديثه عن « مراعاة السوائل التى يجوز ـ نظريا على الأقل ـ أن لا تدل على الشقاء والعذاب » ، والذى يثير تساؤلاً عاتيا عما إذا كان الناقد يحدثنا عن الدلالات الوضعية ، وما يجوز للكلمات أن تحمله مما لا يجوز ، أم أنه يحدثنا عن الدلالات الفنية التى يفرضها النص والسياق فى قصيدة بعينها ، من ديوان معيّن ، لشاعر اسمه المقالح .

●

ذلك عرض ـ بقدر ما أتيح لنا نقله واقتباسه من كلام الدكتور مرتاض ـ حاولنا فيه الوقوف على فصول الكتاب على حسب ترتيب ورودها ، متبعين ما اقتبسنا من كل فصل بما عنّ لنا من الرأى فيه .

وتبقى هناك ـ مما وعدنا بالحديث عنه ـ ملاحظات عامة على التنظير ، والمفاهيم ، والمنهج ، ثم الموقف النقدى الذى يصدر عنه الناقد .

وفيما يتعلق بالناحية الأولى ـ وأنا أجتزئ ببعض ما ورد ـ نذكرّ بأن المؤلف قد تبنى هذه النظرة التى ترى فى الشعر صياغة وصورة لفظية ، بصرف النظر عن محتواه ( وسبق القول إنه يستمد فى ذلك من ناقد قديم هو الجاحظ ، وناقد حديث هو جان كوهين ) . وقد كان مفروضا أن يظل وفيا لمنطلقه النظرى هذا ، ولكننا نفاجأ به ـ فى محاولة لجبر قصور الصياغة لدى بعض الشعراء المحدثين ـ يحدثنا عن المحتوى ، وعن الموضوع الجليل الذى يقوم شافعا فى جبر قصور أدواتهم ، أو صياغتهم .

يتصل بهذه النقطة موقفه من الجاحظ ، فقد نوّه به مراراً ، وكرر القول بأنه سابق على عصره ، وبأن نظرته إلى الشعر ( على أنه صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير ) قد سبقت عصرها بعشرة قرون ؛ فهى « نظرية نقدية مبكرة فى تاريخ النقد العربى » ، لأن « الأيام لم تستطع إبلاءها بما كرّت ، فإذا هى كأنها من نظريات النصف الثانى من هذا القرن ؛ فهى إذن كأنها ولدت قبل أوانها بما لا يقل عن عشرة قرون » ( ص ٦ ) . ويقول فى موضع آخر : « وبذلك تظل نظرية أبى عثمان قائمة إلى يومنا هذا ، بل كأنها لم تقل إلاّ فى هذه الأيام » ( ص ١٥ ) . وهو يبالغ فى هذه الاتجاه إلى حد القول بأن « نظرية الشعر لدى الجاحظ . . . أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر » ( ص ١٦ وتراجع ص ٣٥ ) .

وقد كان يمكن أن يمرّ هذا القول بسبق نظرية الجاحظ ( الذى يعنى ـ ضمنا ـ غرابتها على البيئة العربية والفكر العربى فى عصوره المتقدمة ) محمولا على محمل الحماسة لأبى عثمان ولنظريته التى أخذ بها الدكتور مرتاض ، لولا ما شفع به ذلك من حديث عن احتمال بعفوية هذه النظرة لدى صاحبها ، ثم احتمال بتناقض مسلكه النقدى فى بعض المواضع مع موقفه النظرى ( ص ١٨ ) .

ومع أن هذه قضية هامشية هنا ـ أعنى موقع نظرية الجاحظ على خريطة الزمن ، الذى اختار له المؤلفَ توقيتا ( أساسيا ) هو النصف الثانى من القرن العشرين ، وتوقيتا ( ثانويا ) هو القرن التاسع الميلادى ( الثالث الهجرى ) ـ مع ذلك فإن السؤال الذى يفرض نفسه هو : لماذا تكون هذه النظرية قد بكرت عن موعدها ؟ ولماذا لا نكون ـ نحن المحدثين ـ الذين نقلدها ، فيكون تفكيرنا قد توقف عندها ـ عن اعتراف بقيمتها ، أو عن جمود فى تفكيرنا ؟

أما وصف نظرية الجاحظ ـ التى استشعر المؤلف أهميتها ـ بأنها « جاءت عفو الخاطر ، أو نفترضها كذلك » ، والاستناد فى هذا الفرض إلى عامل الصدفة الذى صاحب نص الجاحظ فى التعقيب على إعجاب أبى عمرو الشيبانى بعنصر المعنى فى الشعر . . فهو رأى محل نظر ؛ لأن القول بعفوية النظرية لا يتناسب مع ما أسبغ عليها من قيمة ، كما أنه ـ من ناحية أخرى ـ لا يتسق مع بنية الفكر الأدبى لدى الجاحظ . وسوف نوضح ذلك بعد قليل .

أما ذهابه إلى احتمال تناقض الجاحظ فى مسلكه التطبيقى مع موقفه النظرى ، استنادا إلى حديث له عن أبيات عنترة فى وصف الذباب ، وذهابه إلى أن هذه الأبيات كانت من الجودة بحيث تحامى الشعراء اللاحقون القول فى ( معناها ) ، واستنتاجه ـ أى الدكتور مرتاض ـ أن الجاحظ يعلى من شأن المعانى ، وأن ذلك يناقض موقفه النظرى من عنصرى اللفظ والمعنى وإعلاءه من شأن اللفظ . . فهو فهم غير دقيق لذلك الحديث الذى ساقه الجاحظ فى كتاب ( الحيوان ) ؛ فكلمة ( المعنى ) الواردة فى حديث الجاحظ عن أبيات عنترة لا تحمل دلالة نقيضة لدلالة ( اللفظ ) أو ( الصياغة ) ؛ بل إن نقيض ذلك هو الصحيح ؛ فإنها تنصبُّ فعلا على محور الإجادة فى الأبيات ، وهو الصياغة الرائعة والصورة الفذة التى قدمها الشاعر لذلك المشهد ؛ فهذه الصورة وتلك الصياغة هما السبب فى تحامى الشعراء القول فى مثل هذا الموضوع .

والغريب أن الدكتور مرتاض قد أشار فى عقب الرأى المتقدم مباشرة إلى القصد الذى يحتمل أن يكون حديث الجاحظ قد يممه ، وقال : « لعلّ الشيخ إنما يقصد إلى أن عنترة ـ لشدة توفيقه فى نسج هذه الفكرة ـ كان عسيراً على كل شاعر بعده أن يعرض لها بدرجة التوفيق الذى صادفه هو إذ عالجها فى شعره »[١٠٠] .

وهذا ـ حقيقة ـ هو مقصد الجاحظ ، ولو تمسّك به الدكتور مرتاض ولم يسقّه على أنه واحد من الاحتمالات الواردة فى فهم النصّ لكان الصواب حليفه .

إن أى متتبع لتفكير الجاحظ الأدبى يعلم تمام العلم أن رأيه فى الشعر ليس منفصلا عن نظريته فى إعجاز القرآن ، وأن مدار هذا الإعجاز هو نظمه وتأليفه ، لا معانيه ـ وهو ما قيس عليه القول بأن ميزة الشعر فى صناعته ـ أو صياغته ـ أو تصويره ونسجه ، وهو ما يقوم دليلا على أصالة هذه النظرة فى تفكير الجاحظ ، وفى الوقت نفسه يقوم دليلا على تهافت القول بغرابة هذه النظرة وقلقها بالنسبة لعصره وبيئته ، وكذلك القول باحتمال عفويتها لديه ، وأخيراً القول بتناقض المسلك التطبيقى مع الموقف النظرى للرجل .

فإذا كان لابد من حديث عن التناقض من هذا القبيل فذلك تناقض الدكتور مرتاض نفسه ، الذى قدّم بمهاد نظرى مستمد من منطلقات النقد الحديث فى التركيز على الصياغة والشكل ، ثم راح ـ بعد ذلك ـ يقدم المحتوى ، وذلك فى تعليله لتحامى الشعراء القول

فى صورة الذباب التى تفوّق فيها عنترة ؛ إذ « يبدو أن تحاميهم ( يعنى الشعراء ) فى تناول هذا الموضوع وصفا إنما يعود إلى استقذارهم إياه ؛ إذ ما كان يجوز أن ننتظر من شاعر كامرىء القيس ، الذى برع فى وصف الخيل وحركتها ، والطيب وعَرفه ، والحسان ودلالهن ، والليل وعمقه ورهبته ، أو زهير أو عمرو بن كلثوم أو عمر بن أبى ربيعة ، أن يصفوا الذباب ، ويعنتوا أنفسهم فى ملاحظة حركته »(١٠١) .

وهو تعليل غريب حقا غرابة لا يفوقها إلاّ غرابة تعليله لتبرير بعض المعاصرين ــ برغم قصور أدواتهم بالقياس إلى القدامى ــ بأن أولئك القدماء كان همهم من الموضوعات الوصف والرثاء والهجاء والمدح والغزل »(١٠٢) ؛ أما هؤلاء المحدثون ــ بعد أن أفلتوا من براثن القالب الشعرى القديم الذى حسر أبصارهم دونه ــ فقد « أبدع كثير منهم ونبغوا فأصبحوا أعلاماً يضاهون الأعلام القدامى ، أو أعظم منهم شأنا فى بعض الأطوار ، باعتبار أن المعاصرين كثيراً ما يتناولون مضامين أرقى وأنبل . . وباعتبار أن هؤلاء أيضا كلفوا كلفاً شديداً بالتغنى بهموم شعوبهم ، والتبجح بماضى قومهم »(١٠٣) .

والسؤال الآن لمتابع الجاحظ وجان كوهين فى الأخذ بأسباب الشكل والتغاضى عن المحتوى : كيف يحكّم جانب المعنى أو الموضوع . . فيجعل منه سببا لتحامى الشاعر القول فى موضوع ما ، أو سببا لعلوّ منزلة الشاعر وإن ضعفت صناعته ؟ !

**أما عن المنهج** . . فإن المآخذ على المنهج كثيرة . وقد سبق أن وقفنا عند نماذج من اقتطاعه للنصوص من سياقاتها ، وقلنا إن ذلك آفة تعم سلوك المؤلف فى تناوله لأمثلته ، كما أشرنا إلى تعسّفه فى قراءة النصوص ، بل إلى الخطأ فى هذه القراءة ، ولا حاجة بنا إلى أن نعيد القول فيه ، بالإشارة إلى غيره من مزالق المنهج والتى نذكر منها : التكرار ، والتداخل ، والنقص ، وعدم الوفاء بمقتضيات العناوين التى تحملها فصول الكتاب ؛ هذا إلى جانب وقوعه فى منزلق التعميم عند إصدار الأحكام .

فمن أمثلة التكرار حديثه عن الإيقاع من ص ٦٢ إلى ص ٦٩ ، فى سياق الحديث عن البنية التركيبية ؛ مع أن هناك فصلا خاصا بهذا الموضوع . وكذلك يتكرر الحديث عن نسب الأسماء والأفعال فى القصيدة ، والحكم بأن الخطاب فى القصيدة يهدف إلى توازن ألسنى . . يتكرر فى حديثه عن البنية الإفرادية ثم فى حديثه عن البنية التركيبية .

وأما التداخل فظاهرة تعم الفصول والمواضع الكثيرة التى تحدث فيها عن ظواهر التوسّع الدلالى ، سواء ما أطلق عليه ( الماء الشعرى ) أو ( الصورة ) و ( الحيّز ) أو ( الزمن ) ، وكذلك حديثه عن ( المعجم الفنى ) فى كثير من الأحيان ؛ فحديثه فى هذه المواضع كلها حديث عن صور من التوسّع فى دلالات المفردات فى سياق الخطاب الشعرى ، بصرف النظر عن الأسماء الاصطلاحية ( أو غير الاصطلاحية ــ كالماء الشعرى ــ ) التى أطلقها عليها . ويكفى أن ننظر إلى حديثه عمّا أسماه ( الماء الشعرى ) ، وحديثه عن الصورة ، وهو فى فصل خاص ؛ فلن نجد فرقا بين حديثه فى الموضعين ، وإن كان الحديث الأول وارداً عنده فى إطار الحديث عن البنية الإفرادية ( وهذا يشكل ــ بدوره ــ نوعاً من التداخل ؛ إذ لا يستقيم الحديث عن الدلالات التى تكتسبها البنية فى داخل سياقها مع وصف هذه البنى ودلالاتها بأنها إفرادية ) .

وأما النقص وعدم الوفاء بالعناوين التى تحملها فصول الكتاب فظاهرة تتضح فى معظم الفصول . وعلى سبيل المثال : ما الذى ذكره الدكتور مرتاض من خصائص ( البنية التركيبية ) ؟ الجواب : عدد كلمات الأبيات ( وقد نحا به منحى شكليا بعيداً عن أية قيمة ) ، ونسبة الأفعال إلى الأسماء ، ونسبة الأفعال الدالة على الزمن الماضى إلى تلك التى تدل على الحاضر أو المستقبل ؛ أما الأسماء التى حدّد نسبتها فهى المعرّفة بالألف واللام ، وأما غيرها من أنواع المعارف ، وكذلك النكرات ، وأما تأثير ظاهرة التعريف والتنكير فى الدلالة ، وأما صيغ الأفعال بأنواعها المختلفة : مجرّدة أو مزيدة ، مبنية للمعلوم أو المجهول ، متعديّة محذوفة المفعول أو مذكورته ، أو لازمة بغير مفعول أصلا ، وأثر ذلك فى دلالة التركيب ــ فليس هناك شىء من ذلك .

ثم أين الظروف والصفات ، والحذوف والمكررات ، وأين المركبات الوصفية والإضافية ، وأين ظواهر التقديم والتأخير ، وأين أساليب الخبر وغير الخبر ، وأين وسائل التأكيد المختلفة . . إلخ . ؟ إن شيئا من ذلك لم يخطر ببال المؤلف ، أو ــ على الأقل ــ لم يخطر له فى كتابه ذكر . هذا على الرغم من مصطلح ( البنية التركيبية ) الذى عنون به ذلك الجزء من الكتاب .

ومن ناحية أخرى يطالعنا المؤلف بـ ( تجاوز منهجى ) غريب ، ينبىء عن جرأة على إصدار الأحكام والقطع بالرأى دون سند كافٍ من مادة الدراسة ؛ وذلك قوله ــ أو دعواه ــ بأنه من خلال القول « حول بنية الخطاب الشعرى لدى المقالح » استطاع « تناول بنية الخطاب الشعرى المعاصر » (ص ٣١) . والسؤال هو : كيف يستطيع دارس ــ حتى لو كان الدكتور مرتاض ــ من خلال دراسته لنتاج شاعر واحد ، أن يتناول بنية الخطاب الشعرى المعاصر بكل تياراته وبيئاته المختلفة ؟ فإذا عرفنا أن الدراسة هى لقصيدة واحدة من قصائد الشاعر ، وليست شاملة لكل شعره ، أدركنا مدى ما فى هذه الدعوى من المجازفة ومجافاة المنهج العلمى الذى يفترض إحاطة الدارس بكل جوانب المادة المدروسة ، وأن لا تنسحب النتائج على خلاف هذه المادة .

لقد وعد العنوان الذى يحمله الكتابُ بتوجّه الدراسة إلى قصيدة ( أشجان يمانية ) ثم كانت المفاجأة بمخالفة ذلك الوعد من جهتين ؛ إحداهما هى هذه الدعوى النظرية التى تعنى إمكان الوصول إلى نتائج عامة من خلال الدراسة لموضوع خاص ؛ والأخرى ــ وهى تناقض سابقتها ــ بإدخال مادة من قصيدة أخرى ، وإخضاعها للدراسة ، واعتمادها فى استخلاص النتائج ؛ على الرغم من دعوى قصر الدراسة على قصيدة ( أشجان يمانية ) . وهذا ــ كما نرى ــ مسلك يجمع بين التجاوز المنهجى من جهة ، وما يترتب عليه من خطأ الاستنتاج من جهة ثانية .

أما عن المصطلحات واستخدامها عنده فهناك كثير من صور الغموض والتسرّع فى الفهم ؛ فنحن بين مصطلح مألوف أسىء فهمه ، واستخدم بمفهوم غير دقيق ، وتسمية قديمة حاول أن يبث فيها روح الاصطلاح فجاء مدلولها غامضاً مشوباً بالتداخل مع مدلولات

غيرها من المصطلحات .

وسبق أن رأينا قصور مفهوم البنية عنده ، كما لمسنا خطأ مفهوم ( الزمن الأدبى ) ، وغموض مفهوم ( الحيز الشعرى ) فى ذهنه ـ فى واقع تطبيقاته ـ وكذلك عدم وضوح مدلول كلمة ( المعنى ) ـ وهو ما رتب عليه وصفَ الجاحظ بالتناقض .

وبالمثل نلاحظ أن مفهوم ( الصناعة ) عند الجاحظ ـ فى وصفه للشعر بأنه ( صناعة ) ـ غير واضح لدى المؤلف ؛ فقد فهم أن ( الصناعة ) فى حديث الجاحظ تقابل ( الموهبة ) (ص ١٥ ) ، وتطوّع ـ لذلك ـ بإعلان رفضه أن يكون الشعر صنعة ـ أو صناعة ـ كله . وليس ذلك مراد الجاحظ ، كما لم يكن مراد الذين أخذوا بهذا المصطلح ، قبله أو بعده . ويكفى أن نتذكر السياق الذى وردت فيه الكلمة فى حديث الجاحظ ، وأن ذلك كان فى معرض التعقيب على رأى أبى عمرو الشيبانى فى تفضيل الشعر بمعناه ، ورفْض الجاحظ ذلك الرأى ومعارضته بأنّ الشعر ( صناعة ) ـ أو ( صياغة ) كما هى الرواية عند عبد القاهر(١٠٣) ـ يقصد نتاج عمل الشاعر وإبداعه الذى يتبدى فى صورة عمله ( التى هى لفظه وصياغته ) لامادّته ( التى هى معناه ) ، تماما كما يتبدى جهد صانع العقود من فصوص المرجان والزبرجد فى صورة عمله عند ابن المقفع(١٠٤) ، وكما يتبدى جهد النقّاش فى الألوان والأصباغ التى يستخدمها عند ابن طباطبا(١٠٥) ، وجهد الصّائغ فى الذهب والفضة عند قدامة(١٠٦) ، وجهد النجار فى صورة مصنوعاته ـ لامادّتها الخشبية ـ عند ابن سنان(١٠٧) .

ففى هذه الصناعات جميعا يكون مدار الإبداع من جانب المبدع ، وباعث الإعجاب من جانب المتلقى ، ومجال النقد والتقويم من جانب الناقد ، هو صورها وليس مادتها الأولية التى تصنع منها ؛ وكذلك الشعر فى وصف الجاحظ له ( ومن بعده قدامة وابن سنان وعبد القاهر وغيرهم ) بأنه ( صناعة ) ؛ فالوصف هنا على التشبيه ، والمعنى : أن الأثر الشعرى الذى أبدعه الشاعر شأنه شأن بقية الصناعات ( أو المصنوعات ؛ لأن كلمة الصنعة أو الصناعة قد ترد بمعنى « المصنوع » ) ، والشاعر شأنه شأن بقية الصانعين ؛ فكما أن قدرة الصانع ، وجمال صنعته ، يتجليان فى صورة المصنوع وليس فى مادته ، فكذلك الشعر ؛ جماله فى صورته ، وصورته هى ألفاظه وصياغته ـ لامعناه . وفى هذه الألفاظ والصياغة تتجلى قدرة الشاعر ( الصانع ) أو عبقريته وموهبته .

لذلك لا يكون واردًا ـ لدى الجاحظ بخاصة ـ أن يصف الشعر بأنه ( صناعة ) بالمعنى الذى يقابل الموهبة ؛ لأن الجاحظ ـ تلميذ الفلاسفة الطبيعيين ـ صاحب نظرية متميزة فى الطبيعة الخاصة ـ أو الفطرة ، أو الموهبة ، التى تميّز الشاعر ، كما تميّز كل متفوق فى عمله أو صناعته(١٠٨) .

من ناحية أخرى أشيرُ إلى ما يعرفه دارس النقد العربى من أن كلمة ( الصناعة ) أو ( الصنعة ) قد تستخدم للدلالة على الأصول والمعايير الفنية التى يسترشدُ بها الشاعر ويحتكم إليها الناقد ، وذلك على نحو ما نجد فى كلام ابن سلاّم والآمدى والقاضى الجرجانى ، وفى عناوين المؤلفات النقدية مثل ( الصناعتين ) لأبى هلال ، و ( صناعة الشعر ) للغانمى و (إحكام صنعة الكلام ) للكَلاعى ، وهذا ما جعل ( صنعة الشعر ) ـ بهذا المعنى ـ واحدًا من علوم الأدب عند أبى البركات بن الأنبارى فى القرن السادس الهجرى(١٠٩) .

غير أن هذا الجانب من دلالة اللفظ ـ هو أيضا ـ غير مرادٍ فى حديث الجاحظ .

هذا فيما يتصل بمصطلح ( الصناعة ) وهو مصطلح قديم فى تراثنا النقدى . وهناك كلمة أخرى تقف على استحياء حين تذكر المصطلحات الأساسية فى هذا التراث ، وتلك هى كلمة ( الماء ) ، أو ( الماء الشعرى ) التى وَرَدتْ فى حديث مؤلفنا ـ أعنى الدكتور مرتاض ـ عن ( خصائص الماء الشعرى للبنى الإفرادية ) . ويبدو أننا أمام أثر آخر من آثار الجاحظ على مؤلفنا ؛ إذ كان أبو عثمان قد ذكر ـ فى حديثه عن الشعر ـ « أن الشأن فى . . . وكثرة الماء » ؛ وكان اللاحقون ـ كأبى هلال ـ قد استمدوا من الجاحظ هذا الحديث(١١٠) . وقد جاء وقت توقف فيه استعمال مثل هذه الكلمات التى عُدّت فضفاضة غير محددة الدلالة ، والتى نُظِر إليها على أنها أثر من آثار الانطباع فى تاريخ نقدنا العربى .

ولم يبق من الاستعمالات الأدبية لكلمة الماء إلاّ ما كان مثل حديث أبى تمام عن ( ماء البكاء ) و ( ماء الملام ) ، و ( ماء القافية )(١١١) ، ومثل ( ماء الوجه ) فى قول بعضهم لأبى تمام :

أىّ ماءٍ لماء وجهك يبقى　　بين ذلّ الهوى وذلّ السؤال

ثم جاء الدكتور مرتاض فكان خير خلف لخيرسلف ، فراح يحدثنا عن ( الماء الشعرى ) ، بل لقد جعل ـ بعد ذلك ـ من ( الماء وما فى حكمه مما له صفة السيلان ) إحدى خصائص الصورة فى شعر المقالح ، بل أولى هذه الخصائص ، وأقام حديثه على المقابلة بين المعانى المعجمية للمفردات والدلالات التى اكتسبتها فى الخطاب الشعرى . وليت شعرى أيدخل هذا الحديث ضمن حديث ( البنى الإفرادية ) حقا ، أم أنه ـ أقصد الاتساع فى دلالات الكلمات ـ نتيجة طبيعية لأوضاعها فى أماكنها من التركيب ؟ إن واقع الأمر ، وكلمات المؤلف ذاتها(١١٢) ، يرجحان الإجابة عن الشطر الثانى من السؤال بالإيجاب . وإذا كان الأمر كذلك كنا أمام مثل آخر على ظاهرة التداخل والاضطراب ، فى المنهج وفى دلالة المصطلح . والشطر الأخير هو الذى يعنينا هنا ؛ ذلك بأن المؤلف قد قذف فى وجوهنا بمصطلحه هذا ، دون أدنى كلمة حول معناه ، أو ماذا يقصد به ، ودون إحالة إلى ما يمكن أن يوضحه من سياقات الاستعمال أو المصادر .

هذا . . وسوف نعود إلى هذه الكلمة ( الماء ) بعد ذلك ؛ إذ يبدو أن للمؤلف فى استخدامه إيّاها سندًا آخر حديثا ، بالإضافة إلى معتمده القديم ـ الجاحظ .

وتبقى نقطة لابد من الإشارة إليها ـ على كثرة النقاط التى تحتاج إلى نقاش ـ **هى الموقف النقدى للمؤلف** ؛ أعنى ما يتصل بصفة الموضوعية والحياد ، إلى جانب نظرته الخاصة إلى مستوى عمله وحدود إنجازه .

وفيما يتعلق بالصفة الأولى أُشير إلى أن تاريخ النقد العربى قد شهد صوراً من عصبية النقاد . للشعراء ، أو عليهم ؛ فقد عُرِف عن الأصمعى تعصبه على الفرزدق وعصبيته لجرير ؛ وعُرف عن المبّرد حبه

للبحترى ؛ ووُصِف الآمدى ــ على خلاف فى ذلك ــ بأنه كان محابيا لذلك الشاعر ؛ كما وُصف الصُولى بأنه كان محابيا لأبى تمام ؛ وعُرف الحاتمى والصاحب بن عباد والعميدى وابن وكيع بالتعصّب على المتنبى ؛ وعُرف ابن جنى والقاضى الجرجانى وأبو العلاء المعرّى بالإعجاب به والحماسة له والدفاع عنه .

ولكن ذلك الإعجاب لم يمنع ابن جنى من مناقشة شاعره فيما عنّ له من مواضع تستحق النقاش ؛ كما سلّم القاضى الجرجانى بعدد من المآخذ التى سُجّلت على المتنبى ــ شاعره الذى يدافع عنه ــ واعتذر عن هذه المآخذ . ومن قبل تبادل أنصار البحترى وأنصار أبى تمام الاعتراف بعدم سلامة أشعار الشاعرين من أنواع من الأخطاء والمآخذ الشائعة بين الشعراء . وهو مسلك طبيعى ؛ إذ ليس ثمة من سلم شعره من كل أنواع الخلل ؛ وهو ما أغرى ناقداً كالمرزبانى بتسجيل مآخذ العلماء ( = النقاد ) على الشعراء فى كتابه المشهور الذى يحمل عنوان ( الموشح ) .

فإذا جئنا إلى مسلك الدكتور مرتاض وموقفه من شاعره وجدنا عجبًا ؛ وجدنا ناقداً لايرى فى شاعره إلاّ صورة من الكمال الذى لا يأتيه النقص أبدًا ، بحيث جاءت كلّ الجوانب التى عرض لها الناقد ــ من وجهة نظره ــ كما ينبغى وفوق ما ينبغى . حتى الصور والمواضع التى قرأها الدكتور مرتاض مقلوبة ــ ( وهى ليست فى الحقيقة كذلك ) ــ حتى هذه المواضع وجد لها الوجهَ اللائق المبرر لمجيئها على النحو الذى توهمه الناقد ؛ بل لقد تطوّع ــ فى بعض المواضع ــ فى غير مناسبة ، بتبرير بعض الظواهر وحملها على وجوه من الحسن لا تشاكلها ولا هى منها بسبيل .

أكثر من هذا يكاد ناقدنا أن يضع شاعره المقالح فى كفة وتاريخ الشعر العربى ، بل التراث العربى كله ، فى الكفة الأخرى ؛ ثم هو ــ وهذا أعجب من العجب ــ يقول برجحان كفة الشاعر بالنسبة لذلك التراث . وهو مسلك غريب وساذج فيما أراد الناقد أن يحققه من مجاملة شاعره ؛ وإلاّ فما الذى يدعو إلى وصف المعاجم العربية بالقصور لأنها لم تلمّ بالدلالات المجازية الموسعة للألفاظ ، ولأنها لم تكن على مستوى المعاجم الأوربية ، ولأنها لم تلتق معها ، ولأن المعجميين العرب فاتهم ما لم يفت الجاحظ ، الذى التقت أفكاره فى الشعر مع أفكار كوهين ، فكان جزاؤه الخلود الذى حرم منه مؤلفو المعاجم ، وحُرِمَهُ أيضا النقادُ الذين اقتصروا على النظر فى أشكال البلاغة التقليدية ، كالكناية ، التى صَبّ عليها الدكتور مرتاض جام غضبه وسخريته ، وهو يحلل بعض أمثلتها ، خالطاً بين رداءة المثال الذى أورده ، وما اعتقده ــ أو ادعاه ــ من رداءة الظاهرة الكنائية ، بل أشكال البلاغة التقليدية كلها ، مما لم يعد يهتم به النقد الحديث الذى ولّى وجهه شطر النظر فى الصورة الفنية بدلاً من هذه الأشكال .

إن القارىء ليعجب من هذا المسلك الغريب الذى يقيم من الحديث المتأخر ميزانا ، ويشتق منه معياراً يحاكم به تراثه وتاريخه ؛ فما وافق من التراث هذا الحديث فهو الصواب ، وما خالفه كان خطأً ، بصرف النظر عن حقيقة اختلاف المعايير الفنية والقيم الجمالية السائدة فى كل عصر من العصور ، وبصرف النظر عن القارىء الذى لم يحسب له الدكتور مرتاض أى حساب فراح يحدثه محاولاً إقناعه بما لا يقنع أحداً من أن الدراسة لقصيدة واحدة كفيلة بإفراز نتائج صالحة لأن تطبّق على الشعر المعاصر بجملته ، وأن قصيدة المقالح ، بل الديوان الذى وردت فيه ، وربما شعره كله خِلْوٌ من أية مآخذ من أى نوع .

ودون أن أغض من المكانة الواضحة التى يحتلها شعر المقالح على ساحة الشعر العربى الحديث أظن أن ( ذلك ليس كذلك ) ، أو أن ( ذلك ليس ــ إذن ــ كذلك ) ؛ فأنا لا أستطيع أن أفهم أو أسيغ الصورة فى ( أقدام النهر ) ، التى يطلب منها الشاعر ( أن تقرأ تذاكرها ) فى قوله :

فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها

كما أننى لا أفهم ولا أسيغ حديث الناقد عن هذه الأقدام ، وكيف أخرجها الشاعر « من دائرتها الدلالية المنبثقة عن المعجم إلى دائرة شعرية رحيبة عجيبة فإذا هذه الأقدام :

١ ــ متعلمة تستطيع القراءة فى أدق حروفها وأغربها شكلا ، ومن ذلك التذاكر .
٢ ــ أنها تنتمى إلى النهر .
٣ ــ أن النهر نتيجة لذلك له أقدام .
٤ ــ أنها ذكية حديدة الفؤاد .
٥ ــ لها القدرة على الانتهاء إلى ما لم تخلق له وما لم يخلق لها . . . » إلخ(١١٣) .

فلتكن الدائرة التى أخرجت إليها ( الأقدام ) رحيبة عجيبة ، كما أراد الناقد ؛ أما أن تكون شعرية . . فذلك محلّ نظر .

ورحم الله أبا تمام ؛ فببعض الصور من هذا القبيل ــ مثل ( أخادع الدهر ) و ( كبد المعروف ) ثارت عليه ثائرة النقاد ، ولم يستطع حتى أنصاره أن يدافعوا عنه فى هذه المواضع . وحدث الشىء نفسه بالنسبة للمتنبى فى حديثه عن ( قلوب الطيب ) و ( رَوْقى الشرَف ) .

ولست أريد الحديث عن شعر المقالح ؛ فذلك ليس من أهداف هذا العرض ، وحسبى ما سبق لتأكيد ما قلته من أن خط المجاملة فى هذا الكتاب واضح بلا أدنى مواربة ، وإلاّ فأين ذلك الشاعر ــ عبر تاريخ الشعر العربى كله ــ ولا أقول الشعر فى العالم ــ الذى سلم شعره من كل أنواع المآخذ والعيوب ؟! أمّا أنا فأقرّ بأن ذلك الشاعر لم يوجد ، ولن يوجد ــ بالتأكيد ــ فى المستقبل . وأما الدكتور مرتاض فيقر ــ متحمسا ــ لا بوجود هذا الشاعر فحسب ، وإنما بوجود الناقد الذى يتحمل الإقرار بوجوده أيضا .

وتلك ــ ببساطة ــ هى النتيجة التى يخرج بها قارىء الكتاب الذى دأب صاحبه على الجرأة فى إصدار الأحكام ، وعلى الادّعاء بأنه يخوض فى بحثه بحاراً لم تجبها من قبله ( حتى سفين ابن يامن ) ؛ فقد درس لنا ــ إلى جانب البنية ــ خصائص الصورة ، و ( الصورة حديثة النشأة ، جديدة المفهوم فى النقد الحديث ) . ودرس لنا ( خصائص الزمن الأدبى ) و . . . ( إنها لقليلة هى الدراسات الحديثة التى تناولت الزمن الأدبى فى الإبداع العربى ) . وتحدث عن ( خصائص المعجم الفنى ) ، وهو ــ أى المعجم الفنى ــ ( من مستحدثات النقد الأدبى الألسنى الوارد حول النصوص السردية والشعرية معا ) . . . وهو ( مما فات القدامى ولم يحاولوا التفكير فيه ) . أما النقد المعاصر ــ العربى خصوصا ــ ( فإذا كان قد تردد فى فجاجه أصداءُ هذا المصطلح ،

فإنه – مع ذلك – لا يبرح – فى مجال التطبيق – على حسب اطلاعنا ( اطّلاع الدكتور مرتاض ) على الكتابات النقدية العربية محدوداً غير شامل ، وفى بعض الأطوار غامضا غير دقيق ) . وحدثنا عن ( خصائص الصوت والإيقاع ) إذ لم يجد أحداً ( من النقاد العرب تحدث عن الإيقاع فى النص العربى الأصيل فوفاه حقه ، وبسط فيه حديثه ، ونظّر حوله النظريات ، وأصّل من حوله ( الأصول )(١١٤) . كذلك تحدث الدكتور مرتاض عن ( خصائص الحيّز الشعرى ) وقال ( إن مما استحدثناه فى دراسة النص الأدبى – الشعبى والفصيح ، القديم والحديث – هذا الضرب من التصوّر الذى يشبه تحديد اللوحة الفنية . . . )(١١٥) .

وهذه – بدون شك – جهود مشكورة ، يُحمد لصاحبها ذيادُهُ عن حمى النقد العربى – القديم والحديث ، فى المشرق والمغرب – بدون أن يتّهم بالقصور فى دراسة هذه الجوانب .

غير أننا كنا ننتظر من المؤلف الذى أكثر من الحديث عن سبقه وريادته فى كذا وكذا وكيت وكيت ، أن يحدثنا عن ( بعض ) مصادره فى ( بعض ) ما لم يُسْبق إليه ، وهو – فى رأيى – كثير ، أو هو – بصراحة – كلّ ما ادّعى أنه سبق إليه ، أو – بعبارة أدق – كل ما جاء به فى كتابه ، سواء فى ذلك ما سار فيه سيرة مفهومة أو ما أساء فهمه وشوّهه مما استمده من مؤلفات سواه .

وأنا أبدأ بحديثه عما سماه ( الماء الشعرى ) . وقد مرّ بنا الحديث عن غموض هذا المصطلح عنده – وللحقيقة فإنه لم يقل بسبقه إليه ، وكنت أظن أن مصدره الوحيد فيه هو الجاحظ الذى تحدث عن ( كثرة الماء ) – فى الشعر طبعا – ولكن يبدو أن هناك مصدراً آخر جديراً بالإشارة إليه هنا ، وذلك هو كتاب ( التصوير الفنى فى القرآن ) للمرحوم الأستاذ سيد قطب الذى يصادفنا فى كتابه ذكرُه لـ( ماء الصورة )(١١٦) ؛ وهو احتمال يضعف منه عدم تكرار هذه الكلمة فى كتاب الأستاذ قطب ، فى الوقت الذى يقويه إلى درجة كبيرة ما ورد فى ذلك الكتاب من حديث عن الصورة ( فى القرآن الكريم ) بأبعادها الزمانية والمكانية ، وهو ما نلمح الشبه بينه وبين ما نراه فى كتاب الدكتور مرتاض .

يقول سيد قطب : إن التصوير هو الأداة المفضلة فى أسلوب القرآن ؛ فهو « يعبر بالصورة المحسّة المتخيلة عن المعنى الذهنى والحالة النفسية ، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور ، وعن النموذج الإنسانى والطبيعة البشرية ، ثم يرتقى بالصورة التى يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة ، فإذا المعنى الذهنى هيئة أو حركة ، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد ، وإذا النموذج الإنسانى شاخص حىّ ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية ؛ فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاضرة ، فيها الحياة ، وفيها الحركة ؛ فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل ، فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظّارة ، وحتى ينقلهم إلى مسرح الحوادث الأول الذى وقعت فيه – أو ستقع – حيث تتوالى المناظر وتتجدد الحركات »(١١٧) .

ويقول الدكتور مرتاض : « تقوم الصورة الشعرية لدى المقالح على إعطاء الحركة والحياة إلى الشىء الجامد غير العاقل فيرتد متحركا حيا مثيراً »(١١٨) .

وأظنّ أن ثراء العناصر التى تقوم بها الصورة فى حديث الأستاذ قطب واضح وضوحاً تامًّا إذا ما قُورن بحديث الدكتور مرتاض – أو بما اجتزأ به من حديث – عن إعطاء الحياة والحركة للجامد الميت .

فإذا صرفنا النظر – مؤقتا – عن هذه الشبهة ، وعن شبهة التأثر الأخرى بين ( ماء الصورة ) عند الأستاذ قطب و ( الماء الشعرى ) عند الدكتور مرتاض ، ثم رحنا نقف عند الفصول التى عقدها الأخير للحديث عن الزمن والحيّز والإيقاع ، دون أن نلتفت إلى موضوعات هذه الفصول ذاتها ( فهى طبيعية ، وواردة فى الحديث عن النصوص الأدبية ) وإنما إلى الضروب أو الأنماط التى أدرجها تحت هذه الفصول – رأينا التشابه الواضح – إلى حدّ التماثل – بين هذه الأنماط ومواضع من الحديث فى كتاب ( التصوير الفنى فى القرآن ) .

من ذلك حديث الدكتور مرتاض عما أطلق عليه ( الزمن الدائرى ) ، وما سماه بـ( الزمن الضّجِر بنفسه ) . ولقد وقفت – فى أثناء العرض – عند مثاله للزمن الدائرى ، وهو قول الشاعر :

أمشِى وراءَ صوته
يمشى وراء صوتى
حينا أصيرُ ظلّه
حينا يصير ظلى

وسجّلتُ – وقتها – اقتطاعه للنص من سياقه ، وإقامته الافتراضات فى الفهم على غير أساس ، فضلا على أن ( بُعد الحركة فى المكان ) هو الذى يغلب على الصورة وليس بُعدَ الزمن الذى لا نجد له وجوداً إلا فى كلمة ( حين ) ، وهى واردة بمعناها التقليدى البحت ، دون أدنى تصرّف من جانب الشاعر .



بصرف النظر عن كلّ ما سبق ، يلفتنا تشابه واضح بين حديث ناقدنا عن هذه ( المعاقبة بين التقدم والتأخر فى السير ، بين الشخصية الشعرية والشبح الذى تصوّره الناقدُ مطارداً لها فى الوقت الذى تسعى فيه هى – أيضا – إلى مطاردته فى « حركة لاهثة لا تتوقف أبدا »(ص ١٨٣ ) وما جاء فى كتاب ( التصوير الفنى فى القرآن ) من حديث عن الصورة فى قوله تعالى ( يغشى الليلَ النهارَ يطلبه حثيثا ) ؛ إذ يقول الأستاذ قطب : « هذا هو الليل يسرع فى طلب النهار فلا يستطيع له دركا » ، و « يدور الخيال مع هذه الدورة الدائبة التى لا نهاية لها ولا ابتداء » ، ثم « هذه هى الشمس والقمر والليل والنهار فى سباق دائم ، ولكن : ( لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار ) ، وإنه لسباق جبار »(١١٩) .

ذلك نص ؛ ونص آخر هو الحديث عن قوله تعالى : ( ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين ) ، حيث يقول الأستاذ قطب : « فإن كلمتى ( تتبعوا ) و ( خطوات ) تخيّلان حركة خاصة هى حركة الشيطان يخطو والناس وراءه يتبعون خطواته . . . وكذلك ( واتل عليهم نبأ الذى آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان ) باختلاف يسير ، هو أن الشيطان فى هذه المرة هو الذى تبع هذا الضالّ ولازمه ليغويه »(١٢٠) .

فالشيطان مرة سابق يتبعه الناس ؛ ومرة لاحق يتبع هو الناس ، فى ( دورة دائبة وسباق جبار ) . وهذه ذاتها هى الصورة التى رسمها

الدكتور مرتاض لحركة المتابعة والملاحقة بين الشخصية الشعرية و ( الشبح ) الذى صوّره مطارداً لها ومطارَداً منها ؛ ففى كلٍّ من الصورتين : الصورة القرآنية عند الأستاذ قطب ، والصورة الشعرية عند الدكتور مرتاض ، نجد عنصرين : الناس والشيطان فى الأولى والشاعر والشبح فى الثانية . وأنا إذ أسجل ذلك التشابه من واقع الملاحظة ، أذكّر بحديث الأستاذ قطب عن هذه ( الدورة الدائبة ) وما قد يكون له من أثر على تسمية ( الزمن الدائرى ) ، ثم أضع عبارة الأستاذ قطب : ( الدورة الدائبة التى لا نهاية لها ولا ابتداء ) إلى جوار عبارة الدكتور مرتاض ( الحركة اللاهثة التى لا تتوقف أبدا ) .

كذلك حدثنا الدكتور مرتاض عن ( الزمن الضَّجِر بنفسه ) . وقد سبق أن رأينا من واقع المثال الذى طرحه أنه ليس فى مثاله شىء مما تدلّ عليه تسميته ، كما أنه لا أثر فيه لما يثير العجب – كما فعل هو – مما افترضه من ضَجر الزمن بنفسه . وكنا سمعنا من أبى تمام – وهو الشاعر – عن ( الدهر الذى يفكّر دهرا أى عبئه أثقل ) . وعن ( الدهر الأخرق الذى أضج الأنام من خرقه ) ، وعن ( الزمان الأسود الذى تحوّل بحسنات الممدوحين إلى أبلق ) ، ولكننا لم نسمع عن ( الزمن الضجر ) و ( الزمن الضجر بنفسه ) على وجه الخصوص .

ولست بقاصد إلى أن أحجر على خيال الشاعر ، ولا على حرية الناقد فى أن يطلق على الظواهر التى يخضعها لدراسته ما يشاء من أسماء ، ولكن من حقنا أن نتساءل عن انطباق هذه الأسماء على الأمثلة التى جاء بها . وكان ناقدنا قد تمثّل للزمن الضجر بنفسه بقول الشاعر :

اهبطو بى على صفحة الماء
نار الدموع تعذبنى
ودمى يتسول ( عبْر ) الرياح

موردا فى البيت الثالث كلمة ليست من القصيدة أصلا – هى كلمة ( عبْر ) ، محدثًا عن دلالات زمنية لا وجود لها ، أو – بعبارة أخرى – لا خصوصية للمثال الذى جاء به فى الدلالة عليها ، ناهيك عن دلالته على ( ضجر الزمن ) ، و ( ضجر الزمن بنفسه ) بصفة خاصة .

ومن قبل كان المثال المسكين قد زُجَّ به نموذجا لما سماه ناقدنا بـ : ( الضيق بالحيّز الراهن ، والبحث عن حَيز بديل )[121] ، وقلنا – وقتها – إن ( الضيق بالحيّز ) ليس حيّزا ، كما أن ( الرضا بالحيّز ) – لو قال به الدكتور مرتاض – ليس حيّزا أيضا . ومن ثم فإن هذا العنوان – أو هذا الضرب الذى ذكره – غير مفهوم فى مجال الحديث عن ( خصائص الحيّز ) ، وإن المثال الذى جاء به هو – أيضا – غير مناسب .

ويبدو أن ( الفضول المعرفى ) يكون باعثه فى بعض الأحيان عدم الفهم . وأعترف بأن عجزى عن فهم المثال الذى جاء به الناقد – على النحو الذى أراد فرضه علينا ( بالدلالة على الضيق بالحيّز مرة ، وعلى ضجر الزمن بنفسه مرة أخرى ) – هو الذى دفع إلى التساؤل ، ثم البحث عن العلة وراء انتحائه ذلك المنحى .

وهنا أضع بين يدى القارىء نصين من كتاب ( التصوير الفنى فى القرآن ) ، مكتفيا بتوجيه النظر ، والتساؤل .

وأول النصين حديث عن ( الظل الذى يلجأ إليه المجرمون يوم القيامة ) فى قوله تعالى ( وظلٍّ من يحموم ، لا باردٍ ولا كريم ) ؛ إذ جاء قول الأستاذ قطب عن هذا الظل : « ففى نفسه كزازة وضيق ، لا يحسن استقبالهم ، ولا يهش لهم هشاشة الكريم » ( ص ٦٥ ) .

وأما النص الثانى فهو حديثه عن حالة أولئك الذين تخلفوا عن الجهاد مع الرسول ممن وردت الإشارة إليهم فى سورة التوبة ؛ يقول : إن القرآن « يحدّث عن حالة نفسية معنوية هى حالة التضايق والضجر والحرج فيجسمها كحركة جثمانية ( وعلى الثلاثة الذين خلفوا حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت ، وضاقت عليهم أنفسهم ، وظنوا أن لا ملجأ من الله إلاّ إليه ) ؛ فالأرض تضيق عليهم ، ونفوسهم تضيق بهم كما تضيق الأرض ، ويستحيل الضيق المعنوى فى هذا التصوير ضيقا حسيًّا أوضح وأوقع » ( ص ٦٩ ) .

إننى أنقل النصّين مكتفيا بلفت القارىء إلى وصف الظلّ بـ ( الكزازة والضيق ) ، ثم وصف أولئك الذين تخلفوا بأن ( نفوسهم تضيق بهم كما تضيق الأرض ) ، بل إننى ألفت إلى ما جاء فى النص القرآنى من قوله تعالى ( وضاقت عليهم أنفسهم ) ، وأخيراً إلى قول الأستاذ قطب : إن القرآن ( يحدّث عن حالة . . . هى حالة التضايق والضجر ) ، ثم أسأل : إن كان من باب المصادفة أن يحدثنا الدكتور مرتاض عن ( الضيق بالحيّز ) مرة ، ثم عن ( ضجر الزمن بنفسه ) مرة ثانية ؟

من ناحية أخرى تحدث الدكتور مرتاض عما سمّاه بـ ( الحيّز المتحرّك ) ، وجاء بمثال مكوّن من ثلاثة أبيات ، ثالثها – فى ترتيبه – سابق على أول بيت – فى ترتيب الديوان ص ( ٦٧ ) ، ولست أدرى لماذا ، إلا أن يكون مؤلفنا قد تطوّع بإعادة ترتيب الأبيات لشىء هو ارتآه ولم يكشف عنه لسواه .

وليست هذه قضيتنا الآن ؛ إنما يهمنا أن نذكّر بأن وصف الحيّز بالحركة ، أو الحديث فى الصورة الأدبية عن تخييل بالحركة والاضطراب ، بل القلق ، ليس جديدا على الفكر الأدبى ، وعلى محاولات النقاد أن يكشفوا عن مختلف الأبعاد الدلالية والتصويرية التى ينفثها الخطاب الأدبى فى النصّ اللغوى . وعلى سبيل المثال يرد وصف الصورة القرآنية بالحياة والحركة على نحو لافت فى مواضع كثيرة من كتاب ( التصوير الفنى فى القرآن ) ؛ والصور هناك نابضة بالحركة حقا ، بحيث تقوم شواهد صدق على ما أسبغ عليها من هذه الصفات .

من ذلك – مثلا – وصف الصورة فى قوله تعالى ( مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف . . . ) بالحركة والحياة ( ص ٣٦ ) ، وفى ( ص ٤٠ ) حيث يتحدث عن توضيح معنى ( الإهمال ) « برسم الحركات الدالة عليه » ، و ( ص ٤١ ) حيث وصف الصورة فى بعض الآيات بأنها « صورة شاخصة فيها الحركة الدائبة » ، و ( ص ٤٢ ) فى حديثه عن صورة الذى ( يعبد الله على حرف ) ، والقول بأن ( الخيال ليكاد يجسّم هذا ( الحرف ) . . . وإنه ليكاد يتخيل الاضطراب الحسىّ فى وقفتهم وهم يتأرجحون بين الثبات والانقلاب . أما فى قوله تعالى : ( كنتم على شفا حفرة من النار ) فنحن « بصدد هذه الصورة القلقة المتحركة الموشكة فى الخيال على الزوال » (ص٤٢) ، وفى ( ص ٤٤ ) توصف الصورة فى قوله تعالى :

( حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءهم الموج من كل مكان ) ــ توصف الصورة هنا « بالحياة ، والحركة ، والموجان ، والاضطراب » .

وليس من شك فى قوة الشبه بين ذلك كله وحديث الدكتور مرتاض عما سمّاه بالحيّز المتحرك .

وأمّا ما أطلق عليه ( الحيّز المحاصر ) فيمكننا أن نلتقط ما يوحى به من حديث الأستاذ قطب عن مواضع من القرآن حامت فيها الصورة حول دلالات من هذا القبيل ، نحو قوله تعالى : ( إنا جعلنا فى أعناقهم أغلالا فهى إلى الأذقان فهم مقمحون وجعلنا من بين أيديهم سدًا ومن خلفهم سدًا ) فى وصف حالة عدم الإفادة مما يسمعه بعضهم من الهدى ــ يقول الأستاذ قطب « كأنما هناك حواجز ماديّة تفصل بينهم وبينه » ( ص ٧٠ ) . ويقول : « يكون الوصف حسيا بطبيعته فيختار ( يقصد النص القرآنى ) عن الوصف هيئة تجسمه ، كقوله : ( يوم يغشاهم العذاب من فوقهم ومن تحت أرجلهم ) فى مكان ( يأتيهم من كل جانب ) ، أو ( يحيط بهم ) ؛ لأن هيئة الغشيان من فوق ومن تحت أدخلُ فى الحسيّة من الوصف بالإحاطة » ( ص ٧٠ ) . « ومن ذلك : ( بلى من كسب سيئة وأحاطت به خطيئته ) ؛ يقول الأستاذ قطب : « فبعد أن تصبح الخطيئة شيئا ماديًّا . . تتحرّك حركة الإحاطة » ( ص ٧٢ ) .

وأنا أذكّر القارىء بالمثال الذى جاء به الدكتور مرتاض للحيّز المحاصر ، وهو قول الشاعر :

ترتعش الكلمات
تحاصرها شهوة الحقد
تمتد ( حول ) أصابعها
أىّ قضبان سجن هنا ترتسم ؟

وسبق التنبيهُ إلى أن الناقد قد قرأ ــ فى البيت الثالث ــ كلمة ( حولى ) ــ بالإضافة إلى ياء المتكلم ــ قرأها ( حولَ ) بالإضافة إلى الأصابع ؛ وهو ما ترتب عليه الخطأ فى توجيه المعنى ؛ إذ لا يخفى الفرق بين عبارة النص الأصلى :

تمتدُّ حَوْلى أصابِعُها

وقراءة الناقد :

تمتدُّ حَوْلَ أصَابِعها

**أما هنا فإنى أشير إلى صور الحصار ــ أو ( الإحاطة ) ــ الواردة فى النص القرآنى ، وحديث الأستاذ قطب عنه ، وإلى دلالات : ( السدّ ) و ( الأغلال ) و ( الغشيان ) و ( العذاب ) فى النماذج المختارة ، ثم إلى : ( الحصار ) و ( القضبان ) و ( السجن ) فى نص الشاعر الذى وقف عليه الناقد ، ثم أشير إلى ما قد يكون من تأثير لتحليلات الأستاذ قطب وعباراته على قول الدكتور مرتاض بهذا الضرب من الحيّز .**

أكثر من هذا أكاد ألمح التشابه ، إن لم يكن الاحتذاء العامد ، فى حديث ( الحيّز ) من أسبابه عند الدكتور مرتاض ، وفى حديث الأستاذ قطب عن ( إطار الصورة ) و ( لوحتها ) و ( رقعتها ) ؛ وهى ملاحظة يقويها تعريف الدكتور مرتاض للحيّز بأنه « هذا الضربُ من التصور الذى يشبه تحديد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية »[١١٣] .

وحديث الأستاذ قطب عن الصورة القرآنية أكثر ثراء وغنى وتكاملاً ، وبعداً عن التقسيمات الفارغة التى لا تسعفها الأمثلة ولا مقدرة المؤلف على إبرازها ورسم حدودها ؛ إذ يجمع الأستاذ قطب فى تمثيل الصورة بين بعديها المكانى والزمانى أيضاً ، وربما ضم إلى هذين لَمْحة لبعد الإيقاع الموسيقى الذى يجىءُ مناسباً للبعدين السابقين . وهذه نماذج من عباراته :

**« قد تتّسع الرقعة ، ويتطاول المدى ، وتعرض اللمسات ، ولكنها تدقّ فى النهاية حتى تتناول الجزئيات » .**

**« فهذه رقعة فسيحة فى الزمان والمكان ، وفى الحاضر الواقع والمستقبل المنظور ، والغيب السحيق » .**

**« إنها رقعة فسيحة الآماد والأرجاء ، ولكن اللمسات العريضة بعد أن تتناولها من أقطارها تدقّ فى أطرافها » . ص١٠٤ .**

**« إن الإبداع المعجز لا يقف هنا ؛ إنه فى بعض الأحيان يضع إطاراً للصورة ، أو نطاقاً للمشهد ، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشهد ، ثم يطلق من حولها الإيقاع الموسيقى الذى يناسب هذا كله ، فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الإطار ، ويتم التناسق والاتساق » ص١٠٥ .**

بل إننا لنسمع حديثه ــ أعنى الأستاذ قطب ــ عمّا يُسمّى بـ ( وحدة الرسم ) ؛ وهى من قواعده الأولية التى « تحتم أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة ، فلا تتنافر جزئياتها » ، وحديثه عن ( توزيع أجزاء الصورة ــ بعد تناسبها ــ على الرقعة بنسب معينة حتى لا يزحم بعضها بعضا ، ولا تفقد تناسقها فى مجموعها ) ، وكذلك الحديث عن ( اللون الذى ترسم به ، والتدرّج فى الظلال ) . ( ص ٩٦ ، ٩٧ ) .

وهو ــ كما نرى ــ حديث أكثر نضجا وأكثر وعيا بالطابع الحسّى البصرى للصورة من حديث الدكتور مرتاض عن « ذلك الضرب من التصوّر الذى يشبه تحديد اللوحة الفنية المتّسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية » ، وإن كان هذا الحديث مستمداً ــ فيما أرجح ــ من ذاك .

ولقد تحدث المؤلف عن ( خصائص الصوت والإيقاع ) فى القصيدة المدروسة ، وسبقت الإشارة إلى انتحائه فى حديثه عن الإيقاع منحىً شكليًا نتج عنه تجرّدُ هذا الإيقاع بأنماطه المختلفة من أية قيمة دلالية ، خصوصا فى تلك الجداول الصورية التى راح يشغل بها صفحات الكتاب دون طائل .

لكنّ ما يشغلنا الآن ونحن نتحدث عن الموقف النقدىّ للمؤلف ــ موضوعيته وأصالته ، وقيمة عمله ــ هو ذلك التصريح ــ أو التجريح ــ المدوّى : « الغريبُ فى الأمر أنّا . . . لا نُلفى النقاد العرب يتحدثون عن هذا الإيقاع إلاّ فى معرض السخط عليه ،

والاشمئزاز منه ، والازورار عنه ، والضجر به » ، ثم يتساءل : « هل يعود بعض ذلك إلى العجز عن إدراك خصائصه الجمالية الرائعة ، أو إلى علل أخريات ؟! » ص ١٩١ ، هكذا أكّد ـ مطمئنا ـ وجود الظاهرة ( أعنى ظاهرة انصراف النقاد العرب عن دراسة الإيقاع ) ، ثم راح يسأل عن أسبابها . وهو الآن يتحدّى : « مَنْ مِنَ النقاد العرب تحدّث عن الإيقاع فى النص العربىّ الأصيل فوفّاه حقه ، وبسط فيه حديثه ، ونظّر حوله النظريات ، وأصّل من حوله الأصول ؟ » .

من الطبيعى أن يجيب الدكتور مرتاض عن تساؤله هذا بأنه : لا أحد ـ أعنى لا أحد درس الإيقاع العربى ، ليبقى فى نظر نفسه المنقذ الوحيد .

ونتساءل الآن ـ دفعا لهذه الدعوة الظالمة ـ أين ذلك السخط ، والاشمئزاز ، والازورار ، والضجر . . إلخ ، مما اقترن به ـ على حسب قوله ـ حديث النقد العربى عن الإيقاع ؟ ( اللهم إلاّ أن تكون ذاكرته قد علقت ببعض كلمات حول السجع والشعر تعود إلى عصر الرسول ( ص ) ، مما لم يقصد به إطلاقا إلى قيم الإيقاع والصوت فيها ) . ثم ألم يتحدث المرحوم الأستاذ العقاد عن اللغة العربية فيصفها بأنها ( اللغة الشاعرة ) ، بمعنى « أنها لغة بنيت على نسق الشعر فى أصوله الفنية والموسيقية » ، وأن « هذه الخاصة فى اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة ، إلى تركيب مفرداتها على حدة ، إلى تركيب قواعدها وعباراتها ، إلى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها فى بنية القصيد »[١٢٢] .

ولست أريد أن أعدد الكتب التى تناولت الإيقاع العربى ـ دون سخط أو اشمئزاز أو ضجر ـ فذلك ما لا يجهله القارىء ، وحسبى هذه الإشارة إلى كتاب الأستاذ العقاد ، لأن رأيه فى شاعرية اللغة العربية بطبيعة وضعها يمثّل المقدمة الكلية التى تحمل ردًّا كافيا على ما يكون من مثل دعاوى الدكتور مرتاض ، سواء ما يتعلق بخاصّة الإيقاع فى العربية ، شعرها ونثرها ، أو ـ وهذا هو المهم الآن ـ بأذواق نقادها التى لا يمكن أن تكون فى وادٍ وطبيعة اللغة وموسيقاها فى وادٍ آخر ، كما يَتَصَوَّرُ ـ أو يُصَوِّرُ ـ الدكتور مرتاض .

وأقول : ( يصوِّرُ ) بدلا من ( يتصوّر ) لأن الأستاذ سيد قطب ( الذى يعرف الدكتور مرتاض ـ فى تقديرى ـ كتابه فى ( التصوير الفنى فى القرآن ) معرفة جيدة ) قد تحدّث عن الإيقاع لا فى نصّ بشرىّ ، وإنما فى نصّ القرآن ذاته ، جاعلا من الإيقاع والموسيقى بصفة عامّة بعضا مما تتوسّل به الصورة القرآنية إلى تحقيق غايتها ؛ هكذا يقول :

« التصوير هو الأداة المفضلة فى أسلوب القرآن . . . ويجب أن نتوسّع فى معنى التصوير حتى ندرك آفاق التصوير الفنى فى القرآن ؛ فهو تصوير باللون ، وتصوير بالحركة وتصوير بالإيقاع ؛ وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجَرْسُ الكلمات ، ونغم العبارات وموسيقى السياق فى إبراز صورة من الصور تتملاّها العين والأذن والحسّ والخيال » ( ص ٣٥ ) .

ومرة أخرى يقول : « إنّ فى القرآن إيقاعاً موسيقيا متعددَ الأنواع ، يتناسق مع الجوّ ويؤدّى وظيفة فى البيان » . . و . . « إن هذه الموسيقى القرآنية إشعاع للنظم الخاصّ فى كلّ موضع ، وتابعة لقصر الفواصل وطولها ، كما هى تابعة لانسجام الحروف فى الكلمة المفردة ، ولانسجام الألفاظ فى الفاصلة الواحدة » ( ص ٨٦ ) .

وقد ذكر أن القرآن « قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعاً ، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحّدة والتفعيلات التامة ، فنال بذلك حريّة التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة ، وأخذ ـ فى الوقت ذاته ـ من خصائص الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل المتقاربة فى الوزن ، التى تغنى عن التفاعيل ، والتقفية ، التى تغنى عن القوافى » ( ص ٨٧ ) .

كما تحدث عن ضروب من الإيقاع منها : الإيقاع السريع (ص٩٣ ، ٩٤ ) ، والإيقاع المتوسط الزمن تبعا لتوسط الجملة الموسيقية فى الطول ( ص ٨٨ ) ، كما تحدث عن الموسيقى المتموّجة الطويلة ، وعن « الاتّزان الخارجى فى النغمة »و« الروح الداخلّ فيها » ، الذى يعود إلى خصائص فى جرس الحروف والكلمات » ( ص ٩٥ ، ٩٦ ) . كذلك تحدث عن نظام الفواصل والقوافى وتنوعه فى السور المختلفة ، وفى السورة الواحدة ، وغلبة قوافٍ معينة على سور معينة لأغراض ومرامى خاصة ( ص ٩٠ ) .

وذلك ما استُغِلّ ـ بشكل أو آخر ـ فى حديث الدكتور مرتاض عن ضروب الإيقاع ـ أو أنماطه ـ فى قصيدة المقالح .

فإذا لم يكن الأمر كذلك ، فهو ـ على أقل تقدير ـ شاهد على بطلان الدعوى بخلوّ الدراسات العربية فى النقد من كذا وكذا وكيت وكيت .

والخلاصة . . أننا أمام كتاب محسوب على الدراسة النقدية ، معنىٌّ بتناول جانب محدّد فى نصّ مخصوص ، بما يعنيه ذلك من تحدُّد الموضوع ووضوح الهدف ، وما يوُجِبه من ملاءمة المنهج وسلامة المنطلق النظرى والموقف النقدى للمؤلف . وقد كان ذلك منتظراً لولا ما دأب عليه من مخالفة هذه الأصول فى النظر والتطبيق ، عن عمد أحياناً ، وسوء فهم أحياناً أخرى ، فى لغة لُحمتُها التعالى وسداها الاستخفاف بالقارىء ، على نحو جعل كتابه أقرب إلى مجال الدعاية ، الدعاية لنفسه وللشاعر ( وإن كان المقالح ـ للحقيقة ـ لا يحتاج إلى دعاية ) منه إلى العمل النقدى الموضوعى ، فجاء مزيجا عجيبا يصعب على الإنسان تصنيفه .



الهوامش

( ١ ) بنية الخطاب الشعرى ، عبد الملك مرتاض ص ٢٤٥ .

( ٢ ) P. Guiraud, "Rhetoric and Stylistics" Current Trends in Linguistics; Vol. 12, p. 943.

( ٣ ) نظرية الأدب ـ تأليف : ا . وارين ، ر . ويليك ، ترجمة محيى الدين صبحى ، ص ١٨٠ .

( ٤ ) عبد الملك مرتاض ، السابق ١٧ ، ١٨ . ( ٥ ) نفسه ص ٨ . ( ٦ ) ص

٣١ ، ٣٢ . (٧) ص ٣٢ . (٨) ص ٣٤ . (٩) ص ٣٩ .

(١٠) ص ٤١ ، ٤٢ .

(١١) أقصد صنيعه بقصيدة المتنبى فى وصف الحّمى .

(١٢) عبد الملك مرتاض ، سابق ص ٤٠ . (١٣) ص ٣٩ .

(١٤) ص ١٤ . (١٥) ص ٤٥ . (١٦) ص ٤٨ ، ٤٩ .

(١٧) ص ٤٩ . (١٨) ص ٤٧ . (١٩) ص ٥٠ .

(٢٠) ص ٥١ . (٢١) ص ٤٨ . (٢٢) ص ٥٣ .

(٢٣) ص ٥٤ . (٢٤) ص ٥٤ ، ٥٥ . (٢٥) ص ٥٥ .

(٢٦) ص ٥٦ . (٢٧) ص ٥٩ . (٢٨) ص٥٧ .

(٢٩) ص ٥٨ . (٣٠) ص ٦٠ . (٣١) ص ٦٠ ، ٦١ .

(٣٢) ص ٦١ . (٣٣) ص ٥٩ ، ٦٠ .

(٣٤) حول هذا المعنى كتبت عشرات الكتب والمقالات ومقدمات الدواوين بأقلام كثيرين من أعلام النقد ورواد الشعر الحرّ مما يصعب حصره هنا ،ويكفى أن نذكر بكتابات صلاح عبد الصبور ، ونازك الملائكة،وعز الدين إسماعيل ، ومحمد مندور، ونعمات أحمد فؤاد، ولويس عوض، ومحمد النويهى، وغيرهم .

(٣٥) عبد الملك مرتاض ، سابق ص ٦١ . (٣٦) ص ٦٢ . (٣٧) ص ٧٠ ، ٧١ .

(٣٨) ص٧١ . (٣٩) ص ٧٠ . (٤٠) ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٤١) ص ٧٩ . (٤٢) ص٤٣ ، ٤٤ . (٤٣) ص ٨٧ .

(٤٤) ص ٦٥ من الديوان . (٤٥) ص ١٠٨ .

(٤٦) قصيدة ( فى الصيف ضيعنا الوطن) ــ ١٩٧٤ــ من ديوان ( هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى ) ص ٤٤٥ ــ ضمن مجموعة من دواوين الشاعر دار العودة ١٩٧٧ .

(٤٧) مرتاض ، سابق ص ٩٥ . (٤٨) ص ٩٧ . (٤٩) ص ٩٦ .

(٥٠) ص ١٣٣ . (٥١) ص ١٣٠ ، ١٣١ . (٥٢) ص ١٣٦ .

(٥٣) ص ١١٤ . (٥٤) ص ١٠٩ ، ١١١ .

(٥٥) تراجع ص ١١٤ حيث يصف ( الحيّز ) بأنه امتداد أمين للصورة الفنية .

(٥٦) مرتاض ، سابق ص ١٢٨ . (٥٧) نفسه ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٥٨) Thorne, (J. P.) : Generative Grammar and Stylistic Analysis, 186, 187 New Horizons in Linguistics.

(٥٩) مرتاض ، سابق ص ١٢٩ . (٦٠) ص ١٤٢ . (٦١) ص ١٣٨ .

(٦٢) ص ١٤١ . (٦٣) ص ١٤٢ . (٦٤) ص ١٢١ .

(٦٥) ص ١٢٢ . (٦٦) ص ١٤٥ . (٦٧) ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

(٦٨) ص ١٥٨ . (٦٩) ص ١٥٩ . (٧٠) ص ١٧٢ ، ١٧٣ . (٧١) ص ١٦٦ .

(٧٢) كتاب ( الخصائص لابن جنى ٣/٩٨ ط دار الكتبّ المصرية .

(٧٣) مرتاض ، سابق ص ١٦٩ ، ١٧٠ . (٧٤) ص ١٨١ ــ ١٨٤ . (٧٥) ص ٦٩ من الديوان .

(٧٦) ص ١٨٨ . (٧٧) ص ١٩٣ ، ١٩٤ . (٧٨) ص ٢٠٤ .

(٧٩) تراجع هذه المصطلحات فى الكتب البلاغية ، وبخاصة كتب البديع الموسعة ، مثل كتاب ( تحرير التحبير ) لابن أبى الإصبع المصرى .

(٨٠) يراجع نقد الشعر لقدامة بن جعفر فى الحديث عن قيمة التصريع .

(٨١) مرتاض ، سابق ص ٢٠٥ . (٨٢) ص ٢٠٦ . (٨٣) ص ٢٢٠ .

(٨٤) ص ٢٢٥ . (٨٥) ص ٢١٦ ، ٢٣٠ . (٨٦) ص ٢٢٤ .

(٨٧) أفاض عبد القاهر الجرجانى ــ وهو فى تفكيره الأدبى يقتفى أثر الجاحظ ــ أفاض فى الحديث عن حظ كل من مواضعات اللغة وعمل المتكلم المنشىء فى الأثر الأدبى . وفكرته ــ باختصار ــ أن كلّ ما هو مفرد ينتمى إلى اللغة ؛ أما ما يتصل بالتركيب ــ وبخاصة فى الآثار الأدبية ــ فهو من صنع المتكلم .

(٨٨) مرتاض ، سابق ص ٢٤١ . (٨٩) ص ٢٤٥ . (٩٠) ص ٢٥٦ .

(٩١) ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ . (٩٢) ص ٢٦١ ، ٢٦٢ . (٩٣) ص ٢٦٣ .

(٩٤) من قصيدته ( هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى ) ــ من ديوان بالعنوان نفسه ــ ص ٤٣٦ ، من مجموعة دواوين صدرت عن دار العودة سنة ١٩٧٧ فى مجلد واحد .

(٩٥) مرتاض ، سابق ص ٢٦٤ . (٩٦) ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ . (٩٧) ص ٢٦٥ .

(٩٨) ص ٢٥٣ ــ ٢٥٨ . (٩٩) ص ١٠٩ . (١٠٠) ص ١٨ .

(١٠١) ص ١٨ ، ١٩ . (١٠٢) ص ٢١ .

(١٠٣) دلائل الإعجاز ط . الخانجى ص ٤٢٦ .

(١٠٤) الأدب الصغير ، ص ٥ ، ٦ . (١٠٥) عيار الشعر ، ص ٦ . (١٠٦) نقد الشعر ، ص . ١٩ ، مكتبة الخانجى ، ط ٣ ، ١٩٧٨

(١٠٧) سر الفصاحة لابن سنان ، ط . صبيح ص ٨٢ ــ ٨٤ .

(١٠٨) يراجع فى هذا كتاب ( الأبعاد الكلامية والفلسفية فى نقد الجاحظ ) ــ تحت الطبع ــ لكاتب المقال .

(١٠٩) نزهة الألبّاء فى طبقات الأدباء ، لابن الأنبارى ، ص ٦١ ، طبعة قديمة .

(١١٠) يراجع كتاب ( الصناعتين ) .

(١١١) فى قول أبى تمام :

لم تَلْقَ ـ بعد الهوَى ـ ماءً أقلَّ قذًى    من ماءِ قافيةٍ يَسقيكه فَهِمُ

(١١٢) مرتاض ، سابق ص ٤٢ . (١١٣) ص ٥١ .

(١١٤) ص ١٩١ . (١١٥) ص ١١٣ .

(١١٦) ص ٩٦ من كتاب ( التصوير الفنى فى القرآن ) للمرحوم الأستاذ سيد قطب ، دار المعارف ص ٩ .

(١١٧) التصوير الفنى فى القرآن ، ص ٣٤ .

(١١٨) بنية الخطاب الشعرى ، ص ٧٧ .

(١١٩) التصوير الفنى ، ص ٦٤ . (١٢٠) التصوير الفنى ، ٦٦ ، ٦٧ .

(١٢١) ص ١٢٢ .

(١٢٢) اللغة الشاعرة ، للأستاذ العقاد ــ مكتبة غريب ـ ص ٩ .

# صفاء زيتون :
# عصافير على أغصان القلب

فريال جبورى غزول

على الأغصان
فى قلبك
كان الطفل ،
والإنسان .. عصفوراً
يغنى الحبّ والنورا
ويرقص ، لحنه نبضك
يَجُبُّ الحزن واللوعة
وجرحاً دونما دمعة
فدائياً
وأزهـاراً
وزيتونا

محمود يسرى حلمى

فى سـالف الزمـان وغابـر الأيام كـان العرب يجمعـون روائعهم الشعرية ، ويخطونها بالذهب ، ويعلقونها على الكعبة ؛ ولهذا أطلق على هذه القصائد المختارة « المعلقات » . فالمعلقات ليست إلاّ المقابل الجاهلى لكتب المنتخبات الشعرية فى عصرنا هذا[1] .

ونجد فى كل المختارات الشعرية والمقتطفات الأدبية منظوراً فكرياً وجمالياً ــ واعياً أو لا واعياً ــ يوجه صاحب الاختيار ؛ أى أن هناك سيميوطيقا للمنتخبات ، ودلالة لنظام المجموعات الشعرية ؛ فكما أن الأدب نظام علامات مركب ، لأنه يشكل نظاماً ( أدبياً ) مبنياً عـلى أساس نظام علامات سابق له وهو اللغة، يمكننا أن نقول إن مجاميع القصائد تشكل نظام علامات أكـثر تركيباً من الأدب ؛ لأنها تقوم بإنشاء نـظام دلالى مبنى على أسـاس نظام عـلامات مـركب ، وهو الشعـر . ومعنى هذا أن المنتخبـات الشعريـة نظام شـديد التـركيب سيميوطيقياً ؛ فهو يركب المركّب ، أى أن التركيب يصعد إلى الأس الثالث ، كما يقال رياضياً[2] . بل يمكننا أن نقول إن عملية اختيار المجموعة لا تقل أهمية وفنيـة عن عملية المـونتاج السينمـائية ، التى توصل رسالة الفيلم إلى المتفرج . ولو أضفنا إلى كل هذا أن المختارات التى نحن بصـدد عرضهـا « عصافـير على أغصـان القلب : أشعار فلسطينية » التى أعدتها وقدمتها صفـاء زيتون[3] ، وتشمـل رسومـاً للفنان نبيل تاج ، لوجدنا مجالاً لبحث التكامل بين أنظمة العلامات الرمزية ( الشعر ) وأنظمة العلامات الأيقونية ( الرسم ) .



فلنبدأ بنبذة عن كتب المنتخبات فى التراث العربى والعالمى ، خلفية لـموضوعنـا . ولكتب المنتخبات الشعـرية فى التـراث العربى تـاريخ حافل ، فهى مصدر يُستقى منه ، ونموذج يُحتذى بـه[4] . فكم من عربى دخلت دواوين الحماسة والسبع الطوال فى تشكيل حساسيته الشعرية بشكل مباشر أو غير مباشر ! لقد تكاثـرت كتب المنتخبات الشعرية وتعددت فى تراثنا ، إلا أنه ، كما يقول عمر الدقاق ، « على الرغم من تشابه كتب المختارات واستقائها من مصادر واحدة فقد كان لكل كتاب طعم ينم على ذوق صانعـه ، ولـون يـدل على شخصية مؤلفه »[5] . وقد اهتم عز الدين إسماعيل بالتمييز بين أسس الاختيار فى المنتخبات ، « ولم تنح هذه المختارات نحواً واحداً فى منهج جمعها وفى أسلوب تصنيفها . حقاً إن بعضهـا قد يتفق فى هـذا مع بعض أحياناً ، ولكن حتى بين هذه المجاميع المتفقة بعامة فى أسلوب تصنيفها يـظل هناك بعض مـظاهر الاختـلاف . وفى وسعنـا أن نقسم هـذه المجاميع من حيث منهجها وأسلوب تصنيفها قسمين رئيسيين : قسماً يعتمد الجودة للاختيار دون الالتزام بأى تصنيف موضوعى ؛ وقسماً يلتزم منهجاً بعينه فى التصنيف ، ويتخذ من الموضوع الشعرى دليلاً على هذا التصنيف »[6] .

أما النوع الأول فبـالإضافـة إلى المعلقات ــ التى يقـال إنها سبع وأحياناً عشر ــ هناك المفضليات ، لجامعها المفضل الضبى ؛ وتعـد

أقدم مختارات لعيون الشعر[٧] . والاختيار هنا لا يرتبط بالمعانى وأغراض الشعر بل بجماليات القصيدة ( كما يراها جامعها ، وبدون تبرير نقدى ) ، ولا يخضع كذلك للتبويب . وقد تلا **المفضليات** مختارات الأصمعى ، [ المسماة **بالأصمعيات** ] التى أُخِلَّت بها المفضليات ، إشارة إلى أن جامعها زاد **المفضليات** وتممها . ونسق الاختيار عند الأصمعى لا يتميز عنه عند المفضل ، وإن كان يختلف عنه ذوقاً ؛ أى أن كليهما يقدم أجود القصائد غير مبوبة[٨] .

ومن النوع الثانى نجد ديوان **الحماسة** لأبى تمام ، الذى يقال إن جامعه الشاعر أطلق عليه « **الاختيارات من شعر الشعراء** » ، ولكن التسمية سقطت عنه وأصبح يسمى باسم بابه الأول وهو الحماسة[٩] ، مع أن هناك تسعة أبواب أخرى ، هى : المراثى ، الأدب ، النسيب ، الهجاء ، الأضياف والمديح ، الصفات ، السير والنعاس ، الملح ، مذمة النساء . وفى كل باب يقدم أبو تمام مقطعات شعرية مختارة . وقد جاء من بعد أبى تمام عدد من الشعراء والنقاد اختاروا دواوينهم معارضة أو محاكاة لأبى تمام ، كالبحترى والعسكرى وغيرهما . أما حماسة البحترى ، تلميذ أبى تمام ، فتشمل مائة وأربعة وسبعين باباً . وفى حين يمكننا أن نحدد استراتيجية أبى تمام فى التقسيم بتركيزها على الأغراض الشعرية أو التيمات الشعرية ، نجد أن استراتيجية البحترى فى التبويب ترتكز على الموتيفات . وهذا يدل أيضاً على تمكن الهاجس التمييزى وغلوه عند البحترى ، بعد أن كان عند أستاذه هاجساً تصنيفياً ، فكان يمكن إدماج عدد كبير من أبواب البحترى تحت باب الحماسة ، ولكنه فضل أن يميز ، على سبيل المثال ، « فيما قيل من إدراك الثأر والاشتفاء من العدو » ( الباب الثالث عشر ) ، و« فيما قيل فى ذم الفرار والتعيير به » ( الباب الرابع عشر )[١٠] . ولكن يبقى عند كليهما مبدأ اقتطاف أبيات منتزعة من القصيدة لتشكل شاهداً شعرياً يُطوع للاستشهاد به فى مناسبة معينة .

ومن هنا تقترب مختارات كل من أبى تمام والبحترى ، ومن نسج على منوالهما ، من مفهوم المنتخبات فى التراث الأوربى ، المسماة « أنثولوجى » . فكلمة « أنثولوجى » تعنى حرفياً : باقة ؛ وهى مركبة من « أنثوس » ، التى تعنى « وردة » ، ومن « ليجين » ، التى تعنى « القطف » . وقد قام الشعراء الإغريق بجمع باقات وأكاليل من هذا النوع قروناً قبل الميلاد وصنفوها على حسب أغراضها ، وأحياناً جمعوا مقتطفات شعرية حول موضوع واحد[١١] .

أما أبو زيد القرشى فى مختاراته « **جمهرة أشعار العرب** »[١٢] ، فقد زاوج بين مبدأ التبويب ومبدأ الجودة وتفاوتها ، وانتهى بأن صنف مختاراته فى مجموعات تفاضلية وتدرجية ، مرسياً بذلك نهج التقسيم الطبقى ، وإن شذّ أحياناً فاستعاض عن المستوى بالغرض . ونرى فى نحوه التصنيفى تقاطع النهجين السالفى الذكر. وقد اختار القرشى تسعاً وأربعين قصيدة لتسعة وأربعين شاعراً ، ووزعهم على سبعة أبواب هى : المعلقات ، المجمهرات ، المنتقيات ، المذهبات ، المراثى ، المشوبات ، الملحمات . ويمكننا أن نرجح أن القرشى اختار نظامه الدلالى السباعى أولاً ، ثم شرع يملأ كل باب بسبع قصائد ؛ أى أن النظام سابق ذهنياً ـ إن لم يكن عرفياً ـ على الاختيارات ، وإلا لما كان على هذه الدرجة من الصرامة الرياضية . كما أن القرشى اختلف فى مختاراته عن المختارات السابقة له بافتتاح منتخباته بمقدمة مسهبة .

هناك مختارات شعرية أخرى من التراث العربى ، لا مجال للدخول فى تفصيلاتها ، لأنها تتبع أحد الأنساق الثلاثة المذكورة ، ويمكن تعرفها من خلال كتب تعنى بمصادر التراث الشعرى . ومما يستحق الذكر أن المعاصرين لم يقنعوا باختيار أسلافهم فقاموا بجمع مختاراتهم الخاصة ، ومنها مختارات محمود سامى البارودى فى أربعة أجزاء ، ومختارات خليل حاوى فى تسعة أجزاء ، ومختارات أدونيس بعنوان « **ديوان الشعر العربى** » فى ثلاثة أجزاء .

وقد لعبت المنتخبات دوراً مهماً فى تاريخ الأدب وترسيخ الحساسيات الفنية وصقل القيم الجمالية ؛ وتعدد شروح هذه المختارات التراثية خير دليل على أهميتها . ويجدر بنا أن نشير إلى دور المنتخبات من خلال علاقتها بالسلطة المعرفية ؛ فرواج منتخب معين يؤهله لتقديم نماذج تُحاكى وتُستلهم ، وقد يصبح مرجعاً وإطاراً لعمليتى الإبداع والنقد . ومما لا يخفى أن شيوع منتخبات معينة ورواجها لا يرتبط فقط بجمالياتها وفلسفتها ، بل كثيراً ما يرتبط بأمور لا تتصل بالجمال والفكر وإنما بالتوزيع والنفوذ ، أى أنها ترتبط بمسائل تجارية وإيديولوجية . فالمنتخبات ـ التى أصبحت موضوع ثقة ـ تسهم فى بناء الثقافة وتشكيل المأثورات المتداولة ، أو ما يسمى بالقاعدة الأدبية ؛ أو عيون الأدب وأمهات الكتب[١٣] . وقد عالج المفكر الفرنسى ميشيل فوكو التشكيلات القولية وأنماطها وكيفية بناء المفاهيم والاستراتيجيات الخطابية ، التى كثيراً ما تكوِّن شبكة التقاليد المهيمنة على ما يقال وكيف يقال[١٤] . وفى ضوء المنهج « الفوكوى » لابدّ أن نأخذ فى الحسبان دور المنتخبات فى الأرشيف المعرفى ، حيث تقوم بفصل المحورى عن الهامشى ، واللامع عن المغمور ، والمتميز عن العادى ( كل ذلك من وجهة نظر الجامع ) ، وبذلك تتحدد أبعاد الموضوع بحذف البعض واستهداف البعض ، وبإضاءة جزء والتعتيم على آخر . وأخطر ما تكون المنتخبات عندما تكون موجهة إلى الغريب عن الثقافة ؛ أو الناشىء الصغير فيها ؛ فالغريب الذى لا يعرف الكثير عن ثقافة ما ، والذى قد يقع على منتخبات مترجمة منها ، سيحكم على شعب ما وأدبه من خلال ما يُقدم إليه . أما الناشىء فلأن سنه صغيرة ، وحساسيته الأدبية غضة ، فللإنطباعات الأولى عنده أهميتها الخاصة . إن مختارات الناشئين قد تشدهم إلى الشعر أو تصرفهم عنه ، وقد تخلق أواصر حب بين النص والقراء أو تدفعهم إلى الملل دفعاً .

وقد بيّن المفكر الفلسطينى إدوارد سعيد دور المنتخبات المترجمة فى تعزيز المقولات الاستشراقية ، وذلك فى شرحه وتحليله لدور المختارات التى جمعها المستشرق الفرنسى سلفستر دى ساسى ، وبصورة خاصة منتخباته التى أطلق عليها ( Chrestomathie arabe ) أى « منتقيات عربية » ، وهى فى ثلاثة أجزاء[١٥] . وجولة سريعة فى الأدب العالمى ستكفل لنا توضيح أهمية المنتخبات الشعرية فى رسم معالم الخطاب الأدبى السائد ، وهيمنة اتجاه جمالى معين ، ومن ثمّ أهمية التعامل الجدى مع المنتخبات المطروحة . وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير إلى المختارات اللاتينية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى ( **Carmina Burana** ) ، والتى تلونت ولونت القرون الوسطى فى أوربا ، وقد تذوقها الكثيرون من خلال تلحين الموسيقار الألمانى المعاصر أورف Orff . كما كان لمنتخبات الأشعار الشعبية الإنجليزية أثرها على الحركة الرومانسية[١٦] . أما منتخبات ( الكنز الذهبى )[١٧] فلم

يقتصر أثرها على الجمهور الإنجليزى بل تعداه إلى النقاد والشعراء العرب فى القرن العشرين ؛ إذ كانت هذه المنتخبات مصدراً من أهم مصادر معرفة المثقفين العرب بالشعر الإنجليزى . وفى الأدب الفرنسى كان لمنتخبات ( بارناس المعاصر )[١٨] ، المنشورة لا دورياً [ ١٨٦٦ ـ ١٨٧٦ ] ، أثرها فى انحسار المد الرومانسى . وفى القرن العشرين تأثر الشعراء فى مطلع القرن بمختارات ( الشعر الجديد )[١٩] ، وتأثرت أجيال متعددة بكتاب ( فهم الشعر ) ، وهو مختارات تعليمية نشرت فى أربع طبعات متلاحقة[٢٠] .

وكما أن المختارات الشعرية تلعب دوراً مهماً فى هيمنة نزعة جمالية ما ، وفى ترسيخ قيم شعرية خاصة ، فهى أيضاً أداة قد تُوظف لزعزعة الخطاب المهيمن ، وتفكيك القاعدة الشعرية ، وتعديل الأسس الإبداعية ، وتقديم البدائل الفنية . وهنا يجدر بنا أن نشير إلى التقاطع الذى حصل بين الأقليات [ عرقياً ، أو ثقافياً ، أو سياسياً ] المستبعدة ، التى تطمح إلى تشكيل منبرها على الساحة الأدبية ، وبين تيار التفكيك فى النقد الغربى ، الذى يحاول كسر سلطة النص من داخله ، والذى نظّر له المفكر الفرنسى ثقافة والجزائرى مولداً جاك ديريدا . فالنهج التفكيكى ، بكشفه عن الخفى فى النص وعن متوارياته ، يقوض التفسير التقليدى له ؛ وهو بذلك يزعزع السلطة المعرفية السلفية . أما الأقليات ـ سواء كانت من السود فى الولايات المتحدة ، أو من النساء فى الغرب ، أو من المناضلين فى العالم الثالث ـ فقد وجدت فى هذا التيار النقدى حليفاً تكتيكياً يسهم فى تفتيت سيطرة الخطاب المعرفى الغربى وهيبته . وسارعت الأقليات إلى تقديم نماذج من أدب المغمورين والمغمورات ؛ المسحوقين والمسحوقات ؛ المهمشين والمهمشات ، فأصبح الضوء يُلقى على إنتاج أدبى لم يكن معروفاً ولم يدخل فى مفضليات جامع أو منتخبات ناقد . وهكذا ظهرت مختارات شعرية فرضت نفسها على المؤسسة الجامعية ، من قصائد ماو الوطنية ، إلى أشعار المقاومة ، ومروراً بمنتخبات مستقبلية وسريالية . وتشكلت منابر فى المؤتمرات النقدية تحت عنوان « الأدب المناهض للاستعمار » . فالتهميش قد يكون سببه إيديولوجياً ، كحذف شعر الصعاليك والشطار ، أو شعر مناضلين وفدائيين ، وقد يكون الحذف راجعاً لكون الشعر تجريبياً أو جديداً لم تتوصل المؤسسة الثقافية إلى هضمه واستيعابه . ومما لا شك فيه أن عنصرَ الجودة الإبداعية مهم فى الاختيار بعامة ، ولكنه ليس الفيصل بالضرورة ؛ وهذا ما كشف عنه بشكل واضح نقد « ما بعد البنيوية » .

ولو رجعنا إلى منتخبات الأشعار الفلسطينية لوجدنا منها الكثير ؛ وتعليل ذلك هو الرغبة فى التجميع بعد التشتت الفلسطينى ؛ فى لم شمل الكلمة بعد تفتت الكيان . هذا بالإضافة إلى الضرورة الملحة فى إسماع الآخرين الأصوات المكبوتة ، والصرخات المكتومة ، والقضية المنسية . ولهذا تبدو لى المجموعات الشعرية الفلسطينية المتعددة ، ابتداءً بمختارات غسان كنفانى[٢١] فى الستينيات ، وانتهاءً بمختارات صفاء زيتون فى الثمانينيات ، بما فى ذلك من مختارات عبد الوهاب المسيرى المزدوجة اللغة[٢٢] ، و ( ديوان الوطن المحتل ) الذى أعدّه يوسف الخطيب ، ومجموعة ( قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية ) التى قدم لها منير شفيق تبدو هذه المختارات جميعاً مجاميع تحفظ وتصون أكثر منها مختارات تسقط وتستبعد . فإذا كانت المختارات التراثية تقدم لنا مفهوماً نخبوياً للشعر العربى القديم ، فالمختارات الشعرية الفلسطينية تقوم بتقديم مفهوم تمثيلى للشعر الفلسطينى المعاصر . وقد يرجع الفرق إلى الاختلاف فى الظروف والملابسات ؛ فالعربى القديم لم يكن مهدداً فى ثقافته ، مشككاً فى لغته ، كما هو اليوم ؛ فكانت المختارات المعروفة فى التراث ـ سواء اتفقنا أو اختلفنا مع ذوق جامعها ـ تقوم بتقديم ما تعده الجزء المتميز من الإنتاج الشعرى ، ذاك الذى يعلو ويشمخ ؛ فهى تنظر إلى ديوان العرب الشعرى بعين خبير الجواهر الثمينة ، مميزة بين أنماطها وأغراضها ، ومختارة نفائسها وعيونها ، فالصورة التى تحكم نسق المنتخبات التراثية نابعة من علم الكيمياء إن لم يكن من سوق الأحجار الكريمة .

أما مختارات الشعر الفلسطينى ـ وأنا أتكلم هنا بصورة خاصة عن ديوان صفاء زيتون ـ فالصورة التى تسعفنى فى تمثيل نظام اختيارها ليست مستقاة من كيمياء لا عضوية ، بل من جسد حى ، لكل عضو فيه وظيفته ودوره وأهميته . إن سيميوطيقا الاختيار عند صفاء زيتون تنبع من التواصل العضوى بين كل التيارات الشعرية ، والتراكم السيولى لكل الروافد الأدبية ؛ ولهذا فهى لا تقيم وزناً فى تبويبها للأجيال والمدارس ؛ لأنها كلها ـ فى التحليل الأخير ـ تصب فى نهر واحد ، وتتغذى كائناً واحداً ، فهى تنويعات على محور واحد ، والاختلافات فى صياغة القضية الفلسطينية شعرياً ليست خلافات بل تقاسيم ، وبوعى نادر تستخدم صفاء زيتون استعارة موسيقية لتعبر عن منطلقها :

« عصافير هى الأشعار الفلسطينية التى اخترت مجموعة صغيرة منها ، محاولة فى تواضع تنظيم فرقة موسيقية منسجمة الأنغام ، علّها تحمل مع أنغامها نسمة من عبير أرض البرتقال والزيتون للجيل الجديد الذى حرم من فلسطين » ( ص ٧ ) .

ولكن عندما لا يكون الاختيار نخبوياً فما الذى يدعو الجامع إلى انتقاء قصيدة دون غيرها ؟ حينذاك يكون الخيار صعباً . تقول صفاء زيتون فى تقديمها للمختارات :

« فلا تزال هناك فى الأفق الفلسطينى عصافير كثيرة شجية النغم لشعراء مبدعين لم يسعها كتابى الصغير . كما اضطررت آسفة أن اختار أجزاءً صغيرة من ألحان رائعة ، وكان الاختيار صعباً ، ولكن آمل أن أكون قد حققت الهدف ، وهو تعريف الفتيان والفتيات بالأشعار الفلسطينية ، وتوضيح الصلة بين الأشعار والأرض والشعب والتاريخ » . (ص ٧) .

فالاختيار هنا مبنى على مبدأ الشريحة النائبة ، أو البعض الذى يحل محل الكل ، والجزء الذى يقوم مقام المجموع . وهنا يتقاطع مبدأ الاختيار مع منطق « المجاز المرسل » ، حيث تنوب الجزئية عن الكلية ، كأن نقول « الشراع » عوضاً عن « القارب الشراعى » ، أو الوجه عوضاً عن الذات . فالغاية ليست تفضيل الشراع على القارب ، أو الوجه على الذات ، بل الاكتفاء بالجزء للتعبير عن الكل . وكثيراً ما يكون المجاز المرسل فى الأدب ـ بلاغياً ـ يمكن التخلى عنه ، فيمكننا أن نقول القارب الشراعى عوضاً عن الشراع ؛

ولكن فى المجاميع الشعرية لابد من تحجيم المنتخبات لضيق الحيز . ولهذا لا يبدو لنا منطق المجاز المرسل فيه ترفاً بل ضرورة . صحيح أن الاختيار صعب كما تقول صفاء زيتون ، إلا أنه ليس اعتباطياً ؛ فما يوجه صاحبة الديوان هو ـ أولاً ـ القارىء الناشىء ، ولهذا فهى تنتقى قصائد سهلة التوصيل ، بسيطة التركيب ، أشبه ما تكون بأغنية أو نشيد ، حكاية أو خبراً[٢٣] وثانياً تختار صاحبة الديوان قصائد ذات صلة مباشرة بالأرض والشعب والتاريخ ؛ ولهذا نجد فى هذه القصائد خريطة الوطن المحتل ، والفولكلور الجماعى ، بالإضافة إلى وقائع تاريخية وإشارات تراثية ، سأرجع إليها فيما بعد .

تشمل مختارات صفاء زيتون أحد عشر شاعراً فلسطينياً[٢٤] ؛ هم إبراهيم طوقان ، وتوفيق زياد ، وحنا أبو حنا ، وسميح القاسم ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمى ( أبو سلمى ) ، وفدوى طوقان ، وكمال ناصر ، ومحمود درويش ، ومعين بسيسو ، وهارون هاشم رشيد . وفيها نجد قصائد مختارة لهم [ وأحياناً مقطعات من قصيدة طويلة ] ، كتبت بين ١٩٢٩ ـ ١٩٨٣ ، وذلك فى عشرة أبواب لا تمثل نقلات تاريخية أو أجناساً شعرية ، بل هى دوائر متداخلة ، كل واحدة منها تحمل عنواناً : صورة شعرية مقتبسة من الشعر المختار ؛ « على صدوركم باقون » ، « بلغ الحزن بنا سن الرجولة » ، « وأهديكم ضيا عينى » ، « لن يسمعوا إلا صرير سلاسل » ، « آه ياجرحى المكابر » ، « أنا اسمى فلسطينى » ، « إننى العاشق والأرض حبيبة » ، « سأحمل روحى على راحتى » ، « أسمى الحصى أجنحة » ، وأخيراً : « بيروت قصتنا » فالتبويب هنا نابع من الشعر ، والغرض منه ليس التصنيف بل الإيحاء وخلق جو شعرى تختزله صورة العنوان .

ولو دققنا النظر فى المختارات وتسلسلها لوجدنا أن نظامها تزامنى [ سنكرونى ] لا تعاقبى [ دياكرونى ] . فصفاء زيتون لا تقدم السابقين ثم اللاحقين؛ لأن قصيدة كتبت عن ثورة « القسام » قد تكون المعادل الثلاثينى للانتفاضة فى الثمانينيات ؛ ولهذا فهى ليست تاريخاً بل حالاً معيشاً . وهكذا نرى أن ديوان **عصافير على أغصان القلب** يدل ـ سميوطيقياً ـ على منظور جامعته : إن الشعر الفلسطينى يشكل قصيدة متناغمة وملتحمة بجسد الوطن ونبضه ونسيج أحداثه ؛ قصيدة موحدة ، ومتعددة الأصوات ، ومختلفة النبرات ، لكنها متجانسة ومتآلفة ومتكاملة ، فمنها شعر عمودى وآخر حر ؛ وهى أحياناً ناقمة وأخرى عاشقة ؛ وفيها لوعة الحزن أو سورة الغضب ، إلا أنها فى آخر الأمر سيمفونية شعرية تغنى لوطن مسلوب ، وتحلم بتحرير أرضه والعودة إلى أحضانه . وتتضافر مع هذه الرؤية رسوم « نبيل تاج » المستوحاة من التصميمات الشعبية التى تزين الملابس الفلسطينية التقليدية[٢٥] فكما يحوك الشاعر من مفردات اللغة قصائد ذات موتيفات متباينة ، تقوم المرأة الفلسطينية بإبداع زخارف تطريزية مبهرة من ألوان متعددة ؛ وتختلف التصميمات الفولكلورية من قرية إلى أخرى ، ومن أثواب طقس إلى آخر ، ولكن التباين لا يلغى التآلف والوحدة . وتقوم رسوم نبيل تاج المعبرة بإشراق ألوانها على كسر حدة التقابل بين الأبيض والأسود على الصفحة الشعرية .

وإذا كان الانتقال من باب إلى آخر فى ديوان [ **عصافير** ] لا يشكل نقلة [ نوعية أو زمنية ] فما الغرض منه ؟ الغرض هو تكثيف التجربة الفلسطينية التى تبدأ بانطباع أولى عبر أشعار الباب الأول ، لتتبلور وتتجسد وتتجذر فى الأبواب التالية . إن كل باب تسبقه مقدمة تربط بين الكلمة الشعرية والتاريخ الوطنى فى صفحة ، حتى لا تثقل جامعة الديوان على القارىء الناشىء بالمعلومات ، ساعية لتوجيه قراءته نحو التلاحم بين الفعل والقول .

ولكل مجموعة شعرية بداية ونهاية تشكلان علامتين فارقتين ؛ فمثلاً رتّب عبد الوهاب المسيرى مختاراته من الشعر الفلسطينى فى ديوان [ **العرس الفلسطينى** ] بشكل تصاعدى ، ينطلق من جماليات الثورة بمراثيها وعشقها وصمودها ومقاومتها ، منتهياً بالنصر . فتصميم المختارات وتبويبها يشكل إذن بياناً ؛ فهو « ترجمة » لشعار « ثورة حتى النصر » . وقد افتتحت صفاء زيتون مختاراتها بنشيد وطنى لإبراهيم طوقان ، رُدد فى أثناء الثورة الفلسطينية ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩ ؛ وهو لا يخلو من خطابية وحماسة نقتطف منه مقطعاً :

**موطنى موطنى**
**الشباب لن يكلّ همه أن تستقل أو يبيد**
**نستقى من الردى ولن نكون للعدا كالعبيد**
**لا نريد**
**ذلنا المؤبدا وعيشنا المنكدا**
**لا نريد بل نعيد**
**مجدنا التليد**

وتنتهى المختارات بتساؤل شعرى فلسفى يطرحه محمود درويش فى عام ١٩٨٢ بعد الغزو الصهيونى للبنان : « فإما أن تكون أو لا تكون » ، وهو من قصيدة « مديح الظل العالى » ، نقتبس منها المقطع الذى ينتهى به ديوان **عصافير** .

**أشلاؤنا أسماؤنا**
**حاصر حصارك بالجنون**
**وبالجنون**
**وبالجنون**
**ذهب الذين تحبهم ، ذهبوا**
**فإما أن تكون**
**أو لا تكون .**

يطل علينا هاملت فى هذه القصيدة بوجهه الفلسطينى ونبرته المأساوية . ومن المحزن أن ترحل صفاء زيتون قبل أن تستمع إلى رد محمود درويش على تساؤل محمود درويش فى جدل ذاتى ، حيث يقول فى مطلع عام ١٩٨٦ « نكون . . أو نكون : هذا هو القرار »[٢٦] . وبين مفارقة التركيب الخيارى وحتمية المضمون ( « نكون » ) تكمن براعة الشاعر الفلسطينى وبلاغته . أما فلسفته فإنها تعارض مقولة الفيلسوف الإسرائيلى مارتن بوبر Martin Buber الذى قال جملته الشهيرة المأخوذة أيضاً عن هاملت : « نكون ولا نكون »[٢٧] .

وموضوع الفلسفة المتلبسة بالشعر تجرنا إلى الفلسفة التعليمية فى ديوان **عصافير** ؛ فالمختارات هادفة . ويبدو جلياً لنا أن مختارات صفاء زيتون لا تسعى إلى فرض تفسير جاهز ؛ فهى تكتفى بالتوجيه وتترك للقارىء الناشىء عملية الربط الذهنية والوجدانية ؛ فهى تدرك أهمية الاستقلال الفكرى والاستدلال العقلى . إنها تقدم صياغات مختلفة

لمبدأ ثابت ، وتشكيلات مستمرة لمحور واحد ، مبلورة فكرة الوطن ، ومرسخة مفهوم النضال بدون تلقين . وتتوارى الناقدة صفاء زيتون لتترك القصيدة تتحدث عن نفسها بلاوسيط ؛ وإن كانت تحضر لتسعف القارىء عندما تحس بضرورة عونها ، فتسرع إلى تفسير مفردة محلية ، أو تعبير صعب ، أو إشارة أدبية ، أو حدث تاريخي ( في الهامش ) وهي عندما تقوم بتقديم كل فصل تعتني عناية ملحوظة بالجماعة ، وتضع التعريف الفردي الخاص بكل شاعر في ملحق الكتاب ، على نحو يجعلنا نستنبط أن للمسيرة الجماعية أولية وأسبقية على المسيرة الشخصية . لقد نجحت صفاء زيتون فيما أخفقت فيه الكتب المدرسية ومنتخباتها ، التي لا تترك لخيال الناشيء شيئاً ، فتقرر له المعنى والغرض والقيمة لكل قصيدة . لقد راهنت صفاء زيتون على ذكاء الفتى العربي ؛ ولهذا عرفت متى تنسحب ومتى تتقدم ؛ فلم تقدم للناشيء دروساً مملة في العروض ، ولكنها شكّلت له كلمات الأبيات حتى يتحسس الإيقاع .

اختارت صفاء لقرائها القصائد الموصلة التي تسرد قصة أو تحكي خبراً أو تسجل واقعة . ولا يخفى أن عنصر السرد والحوار الدرامي في هذه القصائد يقربها من ذوق الناشيء ، كما أنه يقدم فنياً وشعرياً الملحمة الفلسطينية . تبدأ قصيدة « القصة » لكمال ناصر بالافتتاحية التقليدية « وسأروي لك قصة . . . » . وهذه القصة التي « تنبع من دنيا الخيام » ليست قصة أمير أو بطل ، ولا قصة فرد أو شخص ، بل قصة شعب ؛ « إنها قصة آلام الجماعة » . أما قصيدة « الحاصد الأول » لسميح القاسم فهي قصة يرويها الشاعر بلسان المتكلم ؛ وهي أشبه ما تكون بترجمة ذاتية شعرية ؛ فيبدأ المقطع الأول : « ولدت على يدي كرمة . . » ؛ والمقطع الثاني : « حفرت اسمي على القمة . . . » ؛ والمقطع الثالث : « بنيت لعنزتي صخرة . . » . ولكن في نهاية القصيدة نكتشف أن « الأنا » ليست فردية بل عينية ترمز إلى الشعب ، وكما يقول الشاعر في خاتمة القصيدة « أنا شعبي » . أما قصيدة « أحكي للعالم » لسميح القاسم فهي قصيدة قصيرة ، تبدأ بالافتتاحية التقليدية كما في قصيدة « القصة » ، إلا أنها توجه القص إلى العالم : « أحكي للعالم . . أحكي له قصة البيت الفلسطيني » ، والبيت هنا البيت العائلي والوطن الكبير في آن واحد . وفي قصيدة « ارفع يديك » لهارون هاشم رشيد يصور الشاعر تجربته بعد احتلال غزة وتوقيف أهلها ومشاعره الغاضبة الثائرة .

وفي قصيدته « قصة » يصور هذا الشاعر ــ مستخدماً ضمير الأنا ــ ما حدث لطفل فلسطيني « ذات يوم . . والربيع الطلق فوّاح الأريج » ، حيث تساءل الجند عن أبيه ورفضت أمه أن تعلمهم بمكانه ، فما كان منهم إلا أن أطلقوا النار عليها وأحرقوا القرية . ويفتتح توفيق زياد قصيدته « كفر قاسم » هكذا : « لقد كان ذلك ذات أصيل » ، ليسرد كيف كان أهالي القرية يعملون آمنين في حقلهم ، فلم يعرفوا بقرار حظر التجول ، وعند رجوعهم قتلهم الجنود الإسرائيليون نساءً ورجالاً . وتحكي فدوى طوقان في قصيدتها « حمزة » حياة إنسان بسيط كادح ، وما جرى له على يد العدو : « كان حمزة/واحداً من بلدتي كالآخرين/طيباً يأكل خبزه/بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين » فكيف انتهى حمزة ؟ لقد انتهى شهيداً ، ولكن « لم يزل حمزة مرفوع الجبين » .

وكثيراً ما يكون في القصيدة السردية أو الغنائية طفل يتساءل ، أو ناشيء يروي ، على نحو يساعد القارىء الصغير على التعاطف إن لم يكن التطابق . ففي قصيدة « مع الغرباء » لهارون هاشم رشيد يسأل طفل أباه : « لماذا . . نحن في الخيمة . . ؟ » . أما قصيدة « الدمعة الحاقدة » لكمال ناصر فهي موجهة لفتاة صغيرة : « أتبكين ؟ ماذا ؟/أمات أبوك ؟ ومات أخوك/وجارت عليك جراح السنين/وأدرجت في موكب اللاجئين ؟!!/» . وفي قصيدة « أطفال رفح » لسميح القاسم يسأل الأطفال الجيش الإسرائيلي : « فلماذا تأخذ الحلوى/وتعطينا القنابل ؟ » . ويكتب محمود درويش قصيدة « إلى أمي » على لسان رجل ــ طفل . كما أنه يسترجع طفولته في قصيدة « غريب في بلاد بعيدة » . ويهدي حنا أبو حنا قصيدته « طفل من شعبي » إلى « ذلك الطفل وصديقه ، اللذين تعاونا فرفع أحدهما الآخر ليطلّ على شباك غرفة سجين ، وغالب العتمة حتى رآني ، فحيّاني ثم قذف في داخل الغرفة بهذه الكلمات : « تخفش منهم . . كن شجاع » . وقصيدة « خائف يا قمر » لتوفيق زياد تحكي خوف طفل على أخيه الكبير الذي عاد في آخر القصيدة « في شرشف أبيض تلونه بقع من دماء » . وفي قصيدة « دائرة الطباشير الفلسطينية » ــ وفيها تضمين بريختي ــ يقول معين بسيسو :

طفل يكتب فوق جدار
طفل نبتت بين أصابعه النار
أيتها الخوذات البيضاء حذار
من طفل نبتت بين أصابعه النار
من طفل يكتب فوق جدار
يكتب بعض الأحجار
وبعض الأشجار
وبعض الأشعار .



وهو في قصيدته « حصار بيروت » يوجه القصيدة إلى ولده محمد . وهذا بعض ما يقول :

ولدي محمد
في ظلي الدامي تمدد
أو فوق ركبة أمك العطشى
تمـــدد
وإذا عطشت وجعت فاصعد
نخلـــة
تمتص عيني
خذ رموش العين
ريشـــاً
يـــا محمـــد
زهـــرةً
تمتص ضوء الروح
زيتـــا
أشعل القنديل واصعد
يا محمـــد
ثم فاصعد
ثم فاصعد

ويفتتح محمود درويش قصيدته « نامى قليلاً » ( من « مديح الظل العالى » ) : « نامى قليلا ، يا ابنتى ، نامى قليلاً . . . » .

وتتميز القصائد الغنائية التى اختارتها صفاء زيتون ببساطتها ومباشرتها أحياناً ، كما فى قصيدة محمود درويش « بطاقة هوية » :

سجّل !
أنا عربى
ورقم بطاقتى خمسون ألف
وأطفالى ثمانية .
وتاسعهم . . سيأتى بعد صيف !
فهل تغضب

وكما فى قصيدة هارون هاشم رشيد بعنوان « فدائى » :

فدائى . . فدائى
وأقسم سوف أنتقم
لمن ذُبحوا ، لمن أُسروا
لمن جُرحوا . . لمن حُكموا .

وهناك قصائد أكثر غموضاً وأعمق بناء وإن كانت تحتفظ ببساطة المعجم الشعرى والتركيب اللغوى ؛ ومنها قصيدة « موت آخر وأحبك » لمحمود درويش ، أقتبس مطلعها :

غريبان
شعرك سقفى ، وكفّاك صوتان
أقبل صوتاً
وأسمع صوتاً
وحبك سيفى
وعيناك نهران
والآن أشهد أن حضورك موتٌ
وأنّ غيابك موتان .
والآن أمشى على خنجر وأغنى
فقد عرف الموت أنى
أحبك ، أنى
أجدد يوماً مضى
لأحبك يوماً
وأمضى .

ومن الناحية الأسلوبية فقد ركزت صفاء زيتون فى مختاراتها على القصائد التى تتضمن تكراراً فنياً . والكثير من قصائد سميح القاسم يتميز بهذه الخاصية . ويبدو هذا جلياً فى قصيدة مثل « خطاب فى سوق البطالة » الذى يتميز بتكرار الصدارة ، والذى يعيد ويكرر لتوثيق الرسالة : مهما حدث من مآس ومصائب فسأقاوم وهذا مقطع من القصيدة :

ربما تسلبنى آخر شبر من ترابى
ربما تطعم للسجن شبابى
ربما تسطو على ميراث جدّى
من أثاث . . وأوان . . وخواب
ربما تحرق أشعارى وكتبى
ربما تطعم لحمى للكلاب
ربما تبقى على قريتنا كابوس رعب
ياعدو الشمس . . لكن . . لن أساوم
وإلى آخر نبض فى عروقى . . سأقاوم !!

ويوظف محمود درويش التكرار مع النقصان فى قصيدته « النزول من الكرمل » لكيما يركز البؤرة على كلمة « تركتُ » بما فيها من مرارة .

تركتُ الحبيبة لم أنسها
تركتُ الحبيبة
تركتُ . . .

أما فدوى طوقان فتستخدم « حريتى » لازمة فى قصيدتها « حرية الشعب » ، على نسق ما يفعل هارون هاشم رشيد فى قصيدة « إننا لعائدون » بعنوان القصيدة .

وفى القصائد المختارة مجال واسع لتذوق المجاز حتى عند قارىء مبتدىء ؛ ففى قصيدة « قسمات » لسميح القاسم يقدم الشاعر تشبيهات سهلة ، تبتعد عن التجريد فيقول « عنيد أنا كالصخور » ، « وقاس أنا كالنسور » ، و « صلب أنا كالجسور » ، « ولكنى طيب . . . كالسنابل » ، « وسمح أنا كالخمائل » . وفى « قصيدة الأرض » لمحمود درويش يتدرج القارىء فى تعرف تسمية الأشياء بغير أسمائها ، حتى إذا وصل إلى البيت السادس أدرك معنى الاستعارة :

أسمّى التراب امتدادا لروحى
أسمى يدىّ رصيف الجروح
أسمى الحصى أجنحه
أسمى العصافير لوزاً وتين
أسمى ضلوعى شجر
وأستل من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبابة الفاتحين

وما يشد الانتباه فى كثير من هذه القصائد المختارة هو تلاحمها مع الغناء الشعبى والشعر القديم فى تناص(٢٨) يثير أصداء الماضى الشعرى والحاضر الجماعى ؛ فهذه القصائد تمتد أفقياً لتتواصل مع المواويل والتراث الفولكلورى ، كما أنها تمتد عمودياً لتكون فى حالة تماس مع عيون القصائد فى التراث الشعرى . ففى قصيدة « موال » يوظف محمود درويش موالاً شعبياً فلسطينياً ، مستخدماً لازمته فى قصيدته . وقد استوحى الشاعر الفلسطينى أحمد دحبور الموال نفسه فى قصيدة بعنوان « مويل الهوى » . قام بتلحينها الموسيقار حسين نازك . ومقارنة عابرة ستكفى للتدليل على الاندماج الشعرى والجدل الفنى بين عطاء الشعب وعطاء الشعراء فى فلسطين . وأكتفى بمقطعات :

الموال الشعبى(٢٩)

يما مويل الهوى يما موىليا
ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا

يا ريت دمى نهر وأروى أرض بلادى
ونعيش طول العمر عيشة يافاويه
يما مويل الهوى يما مويليا
ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا
ياريت صدرى جسر واعمله معدية
ويمروا عليه الصبح فوج الفدائية

موّال [ محمود درويش ]

خسرت حلماً جميلاً — خسرت تسع زنابق
وكان ليلى طويلاً — على سياج الحدائق
وما خسرت السبيلا
لقد تعود كفى — على جراح الأمانى
هزى يدى بعنف — ينساب نهر الأغانى
يا أم مهرى وسيفى
« يما . . مويل الهوى يما . . . مويليا
ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا »

مويل الهوى [ أحمد دحبور ]

يمه مويل الهوى — يمه مويليا
ضرب الخناجر ولا — حكم النذل فيا
ومشيت تحت الشتا — والشتا رواني
والصيف لما أتى — ولع من نيراني
وبيضل عمر الفتى — نذر للحرية
ياليل طلع الندى — يشهد على جراحى
وانسل جيش العدا — من كل النواحى

وأما فى قصيدة « أنا زين الشباب » لمحمود درويش ففيها تضمين من قصيدة لأبى فراس الحمدانى للتشابه بين اليوم والأمس . وتبلغ فدوى طوقان من قصيدتها « لن أبكى » ذروة البلاغة فى تضمينها لأبيات من قصائد متعددة ؛ بحيث إن الصوت الفلسطينى يصبح امتداداً للشعر العربى وتجسيداً مجاوزاً له . تبدأ الشاعرة قصيدتها بالبكاء كما كان الشاعر الجاهلى يصنع أمام الأطلال ، لتختم قصيدتها بموقف مغاير :

« يميناً ، بعد هذا اليوم لن أبكى ! »

واكتفى ببعض المقابلات لتوضيح كيف يتم تكييف التضمين فى القصيدة الحديثة .

تقول فدوى طوقان مخاطبة مقلتيها :

وقفت وقلت للعينين : ياعينين :
قفا نبك
على أطلال من رحلوا وفاتوها

ويقول امرؤ القيس يخاطب رفيقيه(٣٠)

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان
ورسم عفت آياته منذ أزمان

ثم تضيف فدوى طوقان فى قصيدتها :

وقال القلب : ما فعلت
بك الأيام يادار ؟
وأين القاطنون هنا ؟
وهل جاءتك بعد النأى ، هل
جاءتك أخبار ؟

ويقول أبو نواس فى قصيدته الشهيرة « ملك أغر »(٣١) :

يا دار ما فعلت بك الأيام
ضامتك والأيام ليس تضام
عرم الزمان على الذين عهدتهم
بك قاطنين ، وللزمان عرام

ثم تستطرد فدوى طوقان لتقول :

وكان هناك جمع البوم والأشباح
غريب الوجه واليد واللسان وكان
يحوم فى حواشيها

ويقول المتبنى(٣٢) :

ولكن الفتى العربى فيها
غريب الوجه واليد واللسان

وهكذا نجد الأشعار الفلسطينية فى هذا الديوان ، بالرغم من كونها تتعامل مع الكيان الفلسطينى ــ بقراه ومدنه وأشجاره وتاريخه ومفرداته المحلية ــ إلا أنها تمد جذورها فى التراث العربى المشترك لتصبح أشعاراً قومية . وتكتسب هذه القصائد بعداً عالمياً لتعبيرها عن جوهر إنسانى ؛ فالفلسطينى ــ كما تشير هذه القصائد ــ هو عوليس وأيوب فى آن واحد .

وأخيراً ، وقبل التوقف ، أود أن أضيف أن هذا الديوان وإن كان موجهاً للصغار والناشئين ، فهو أيضاً للذين بقيت فيهم جذوة الطفولة وكما يقول محمود درويش فى قصيدته « إلى أمى » :

هرمتُ ، فردّى نجوم الطفولة
حتى أشارك
صغار العصافير
درب الرجوع . .

## الهوامش :

١ ـ يشير عز الدين إسماعيل إلى أصل تسمية المعلقات وورودها فى كتب التراث ، مرجحاً أن التسمية فنية لا تاريخية ، أى هى اصطلاح مجازى لا واقعة حقيقية ؛ فيقول فى كتابه المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى ( القاهرة : دار المعارف ؛ ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية ) ما يلى :

« أما التسمية ( المعلقات ) فلعلها لم ترد لأول مرة إلا فى جمهرة أشعار العرب لأبى زيد القرشى ( حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى ) ، ثم وردت الإشارة إليها بعد ذلك بحوالى قرن عندما حاول ابن عبد ربه ( ت ٣٢٨ هـ ) أن يقدم شرحاً لهذه التسمية فذهب إلى أن العرب فى الجاهلية قد عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها وكتبتها بماء الذهب وعلقتها فى أستار الكعبة ، ومن ثم كانت هذه القصائد تسمى كذلك بالمذهبات ، إشارة إلى كتابتها بماء الذهب . ولكن أبا جعفر بن النحاس ( ت ٣٣٨ هـ ) أنكر أن يكون سبب تسميتها بالمعلقات أنها كانت معلقة بأستار الكعبة . وهو لذلك يسميها بالسبع الطوال ، ويذكر أن حماداً الراوية هو الذى جمعها » . ( ص ٦٤ ) .

٢ ـ للمزيد عن الأنظمة السيميوطيقية ، راجع كتاب : **أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة : مدخل إلى السيميوطيقا** إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ( القاهرة : دار إلياس ، ١٩٨٦ ) .

٣ ـ **عصافير على أغصان القلب** : **أشعار فلسطينية** ، إعداد وتقديم صفاء زيتون ، ورسوم نبيل تاج ( القاهرة : دار الفتى العربى ، ١٩٨٥ ) فى مائتين وسبع صفحات . وقد قام بعرض الكتاب أحمد بهجت ( الأهرام فى ١٩٨٦/٤/١ ) ، وجلال السيد ( الجمهورية فى ١٩٨٦/٢/٦ ) ، وسناء فتح الله ( الأخبار فى ١٩٨٦/٢/٤ ) ، وعبده جبير [ الشعب فى ١٩٨٦/٢/٤ ] . والصفحات المذكورة فى متن المقالة تشير إلى هذه الطبعة .

٤ ـ يقول عمر الدقاق فى كتابه « **مصادر التراث العربى فى اللغة والمعاجم والأدب والتراجم** » ( حلب : المكتبة العربية ، ١٩٦٨ ) عن المنتخبات الشعرية ما يلى :

« وهذه المجموعات كلها لم تكن فى الواقع إلا المدرسة الكبرى التى تخرج فيها الشعراء المحدثون فى العصر العباسى » (ص ٢٦) .

٥ ـ المرجع السابق ، ص ٢٨ .

٦ ـ عز الدين إسماعيل ، **المصادر الأدبية واللغوية** ، ص ٦٦ .

٧ ـ كما يقول محققاها أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون .

**المفضليات** : ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ) :

« المفضليات أقدم مجموعة صنعت فى اختيار الشعر العربى ، فكان الرواة قبلها يصنعون أشعار القبائل ، يضمون أشتات شعر المنتمين إلى قبيلة واحدة ، ويجعلون كلا منها كتاباً . . . ولم يؤثر عنهم شىء من الاختيار ، فيما نعلم ، إلا ما يروى من تنازعهم على أفخر بيت للعرب ، وأهجاه ، وأغزله ، ومن مجادلتهم فى أشعر الشعراء وأجودهم قولاً ، وإلا ما يروى من اختيار العرب فى جاهليتهم للقصائد المعلقات » . ( ص ٩ ) .

٨ ـ **الأصمعيات** ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦ ، الطبعة الرابعة ) .

٩ ـ راجع مقدمة ديوان الحماسة لأبى تمام ، تعليق محمد عبد المنعم خفاجى ( القاهرة : مكتبة محمد على صبيح ، ١٩٥٥ ) ، الجزء الأول ، ص ٣ ـ ٤ .

١٠ ـ أبو عبادة البحترى ، الحماسة ، تحقيق كمال مصطفى ( القاهرة : المطبعة الرحمانية ، ١٩٢٩ ) ، ص ٤١ ـ ٤٧ .

١١ ـ للمزيد راجع مقالة بعنوان « Anthology » فى : Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics

١٢ ـ أبو زيد القرشى ، **جمهرة أشعار العرب** ( بيروت : دار صادر ، ١٩٦٣ ) .

١٣ ـ خصصت مجلة نقدية عدداً خاصاً عن « التقعيد الأدبى » ، أو ما يسمى Canons ، وعادت فنشرت محتويات العدد كتاباً ، للإقبال الشديد عليه . راجع :

**Critical Inquiry** X : 1 September, 1985 .

١٤ ـ Michel Foucault: **L' Archeologie du Savoir** (Paris : Gallimard 1969) .

١٥ ـ Edward Said, **Orientalism** (New York : Pantheon, 1978), pp. 126 -130 .

١٦ ـ مثلاً المنتخبات التالية :

Thomas Percy, ed., **Reliques of Ancient English Poetry,** 1765 .

١٧ ـ F. T.Palgrave, ed., **The Golden Treasury of Songs and Lyrics,** 1861.

١٨ ـ **Le Parnasse Contemporain** .

١٩ ـ Harriet Monroe and Alice Henderson, eds., **The New Poetry,** 1917 .

٢٠ ـ Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, eds,. **Understanding Poetry,** 1938, 1950, 1960, 1976.

٢١ ـ غسان كنفانى ، **أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة ١٩٤٨ ـ ١٩٦٦** ( بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢ ) .

غسان كنفانى ، **الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨ ـ ١٩٦٨** ( بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨١ ) .

٢٢ ـ A. M. EL-messiri, Trans., **The Palestinian Wedding** (Washington D.C. : Three Continents Press, 1982).



٢٣ ـ راجع للمزيد عن دور القارىء الكتاب التالى :

Jane Tompkins, ed., **Reader - Response Criticism** (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980).

وبصورة خاصة المقالتين التاليتين فيه :

Jonathon Culler, "Literary Competence," pp. 101 - 117 .

David Bleich, "Epistemological Assumptions in the Study of Response, pp". 134 - 163 .

٢٤ ـ كان مشروع صفاء زيتون يشمل ثلاثة دواوين تدور كلها حول القضية الفلسطينية ، أولها لشعراء فلسطينيين ؛ وثانيها لشعراء عرب ؛ وثالثها لشعراء عالميين : ثلاث دوائر مركزها فلسطين ، وقد رحلت صاحبة المشروع بعد أن أكملت ديوانها الأول ، وقبل أن تراه مطبوعاً .

٢٥ ـ راجع الكتاب الرائع الذى قامت بنشره دار يابانية :

**Costumes Dyed by the Sun : Palestinian Arab National Costumes,** introduced by Widad Kamel Kawar( Tokyo : Bunka Publishing Bureau, 1982).

٢٦ ـ راجع مقال محمود درويش بهذا العنوان فى مجلة **الكرمل** ١٨ (١٩٨٦) ص ٢١٥ ـ ٢١٧ .

٢٧ ـ ولد مارتن بوبر فى فيينا فى عام ١٨٧٨ وتوفى فى القدس فى عام ١٩٦٥ ؛ ومن أهم أعماله **Ich und Du** .

٢٨ ـ راجع : صبرى حافظ ، « التناص وإشاريات العمل الأدبى » ، **مجلة ألف** ٤ (١٩٨٤) ص ٧ ـ ٣٢ .

٢٩ ـ للمزيد عن الأغنية الشعبية الفلسطينية راجع : نمر سرحان ، **أغانينا الشعبية فى الضفة الغربية** ( الكويت : شركة كاظمة للنشر ، ١٩٧٩ ، الطبعة الثانية ) ؛ يسرى جوهرية عرنيطة ، **الفنون الشعبية فى فلسطين** ( بيروت : منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، ١٩٦٨ ) ، مع

أنني لم أجد نص هذا الموال فيها وكتبته استناداً على ذاكرة الحافظين من الأصدقاء .

٣٠ ــ ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، الطبعة الرابعة ) ص ٨٩ .

٣١ ــ ديوان أبي نواس : تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ( القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٥٣ ) ص ٤٠٧ .

٣٢ ــ ديوان المتنبي ( بيروت : دار صادر ، ١٩٥٨ ) ص ٥٤١ .



# النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص

تأليف : عبد القادر المهيرى حمادى صمود
عبد السلام المسدى

عرض : عبد الناصر حسن

**مما لا شكّ فيه أن الدراسات اللسانية الحديثة حول مباحث الأسلوب قد أكّدت ـ بشكل قاطع ـ عملية التواصل المستمر بين التراث العربي والجديد في الاتجاهات النقدية الحديثة .**

**وتنبع أهميّة هذا التواصل من فكرة بعينها ، تزداد رسوخاً وتأكداً يوماً بعد يوم ، وهي أنّ إحياء التراث وإغناءه عن طريق الحداثة كثيراً ما يصحبه إخصاب للحداثة نفسها ، عن طريق ابتعاث المخزون التراثي الأصيل .**

**وانطلاقاً من هذا الأساس المعرفي تتشكل الرؤية العلمية التي تنبثق منها كلُّ محاولة تربط بين القديم والجديد ، من حيث إن لكل جديد جذوراً وروافد قديمة تمتد فيه .**

**والكتاب الذي نحن بصدد عرضه يُعَدُّ استنطاقاً أولياً لمضامين التفكير التراثي الغزير ، التي تتصل بالظاهرة اللغوية في تجلياتها المتميزة . وقد حرص المؤلفون على جمع تصورات متفرقة من خلال قراءة تأليفيّة تنبه إلى القضايا الكلية التي وقف عليها روّاد الحضارة العربية الإسلامية بشكل يوحدها في نسق متكامل ومترابط ، يبرز رؤيتهم الشمولية بحيث توشك هذه الآراء في مجملها أن تكون « نظرية أدبية » .**

**ويشتمل هذا الكتاب على أربعة أبواب ، ينقسم كل باب فيها إلى أربعة فصول ، عدا الباب الثالث ، فهو مكون من ثلاثة فصول .**

**الباب الأول :**

وفي الفصل الأول من الباب الأول يتناول المؤلفون حدّ اللغة والأنظمة العلامية فيها من خلال استقراء نصوص التراث العربي ، حيث يتبين أن الفكر العربي قد أنزل اللغة « منزلتها الأوليّة التي هي إطار الدلالة عبر علامات صوتية يصطلح عليها ، فتقوم بذلك الاصطلاح مقام الرموز المقترنة بما ترمز إليه » . /ص ٨ .

ومن هنا فقد التفت الفكر التراثي « إلى اندراج الكلام البشري ضمن إطار الأنظمة العلامية العامة » . /ص ٨ .

ولا يتمثل ذلك في تتبع ما يمكن للإنسان أن يدلَّ به على ما يريد أن يُدلّ عليه فحسب ، بل ما يمكن للإنسان كذلك أن يستنطق به الأشياء فيحولها إلى أطراف بائنة لرسالاتها .

« والأشياء تبين للناظر المتوسم والعاقل المتبين بذواتها ، وبعجيب تركيب الله فيها . . فهي وإن كانت صامتة في أنفسها فهي ناطقة بظاهر أحوالها . وعلى هذا النحو استنطقت العرب الرَّبع ، وخاطبت الطلل ، ونطقت عنه بالجواب ، على سبيل الاستعارة في الخطاب »[1] . /ص ٦١ .

وبناء على « تميز مبدأ دلالة الشيء بذاته عن دلالة الشيء بواسطة غير ذاته ، أمكن تحليل بنية الأنظمة العلامية ، انطلاقاً من دور الإنسان فيها ، بل أمكن أيضاً تعريف الإنسان نفسه من خلال موقعه في الدلالة من الكون بعامة » . /ص ٩ .

ومن خلال الدائرة العلاميّة الكبرى ، التي اصطُلح عليها بالدائرة الإدراكيّة ذات الدلالة الاعتبارية ، يتم استقراء الدوائر العلاميّة التي تمثل في نصوص التراث العربي إطاراً موضوعياً تُتَنَزَّل فيه اللغة وتعرَّف من كل جوانبها . فمن ذلك دائرة النظام الإشاري ، التي تقوم على دلالة الحركات العضوية بواسطة الإشارة ، حين تتحول كلّ حركة عضوية إلى علامة دالة ، تقوم مقام الرمز المقترن بالمرموز إليه . غير أنّ قناة الدلالة تعتمد هنا على حاسة الإبصار لا على الإدراك الذهني ، كما في الدائرة الإدراكية الأولى .

وثمة دائرة ثالثة ، تمثل نمطاً دلالياً متفرعاً عن النظام الإشاري ، يتقيّد في مضمونه الإبلاغي بالتحاور حول بنية رياضية عن طريق سلم الأعداد . غير أنّ قناة الدلالة تعتمدُ فيه حاسة غير البصر هذه المرة ، هي حاسة اللمس[2] .

وتأتي الدائرة العلامية الرابعة ، وهي « دائرة دلالة الخط » ، ويجسمها نظام الكتابة . ثم تأتي اللغة من حيث هي نظام دلالي بين سائر أنظمة البيان » . /ص ١١ .

وأيا ما كان الأمر فإنّ أبلغ وأظهر ما وصل إليه روّاد الفكر العربي ما أجروه من مقارنات بين هذه الأنظمة التواصلية ، كاشفين عن خصائص

الظاهرة اللغويّة بوصفها الجهاز الأدائى الأوفى بيد الإنسان .

ويتناول المؤلفون فى الفصل الثانى أصنافاً من التعريفات التى حدَّ بها رواد الفكر العربى الظاهرة اللغويّة ، ويرجعون هذه التعريفات فى مجملها إلى ضربين أساسيين : الأول ، ضرب تتجه معه وجهة النظر إلى العناصر المركبة لمادة اللغة فى خصائصها الطبيعيّة وسماتها العضويّة والتركيبية . وهذا الضرب يرتبط بما ينبنى عليه الكلام البشرىّ فى ذاته . /ص ١٢ .

والآخر ، يرتبط بما يقترن به الكلام من دوافع إحداثه ، وملابسات استخدامه ، ومرامى الإنسان فى تناول أنشطته ، متصلاً بوظائف اللغة عبر تجلياتها المختلفة لدى الفرد ولدى الجماعة . والدارس لنصوص التراث العربى فى منطوقها ومضمونها ـ على ما يرى المؤلفون ـ يلاحظ أنّ رواد الفكر العربى قد أتوا على أهم مقومات الظاهرة اللغويّة من الناحية العضوية ومن الناحية الوظيفية . /ص ١٣ .

فمن منطلق الكشف عن خصائص بنية الكلام يتواتر قبل كل شىء تأكيد الطبيعة العلاميّة بوصفها إطاراً شاملاً تندرج فيه اللغة . فالفارابى فى معرض حديثه عن « استقرار الألفاظ على المعانى » يصرح أنّها « جعلت علامات لها »[٣] . /ص ١٣ .

وبناء على كون التحديد العلامى فى الحقيقة العضويّة للغة منطلقاً للتصور النظرى ، فإن أركان بنية الكلام لم تكن هدفاً صعب المرام . والذى أسعف علماء التفكير اللغوى فى هذا ما اتضح من اقتران هذه البنية الكلاميّة بخصائص « فزيائية » . فالكلام أصوات مفردة ، إذا اجتمعت صارت ألفاظاً ، وإذا تسلسلت الألفاظ صارت خطاباً .

ويخلص المؤلفون من خلال نصوص التراث العربى إلى أن روّاد الحضارة العربية اهتدوا إلى جملة من الأركان إذا استنطقنا نصوصهم فى ضوئها بدت نسقاً مفهومياً متكاملاً .

فالركن الأول ـ وهو الأساس ـ يتمثل فى حدّ اللغة من خلال مبدأ التصويت ، الذى اشترط فى حصوله أن يكون فى إطار بنية هى حيز ذو مخارج ؛ وهو ما نعرفه بجهاز التصويت ؛ وذلك تمييزاً له عن حصول الصوت بصفة مطلقة .

والركن الثانى ـ وهو مبنى على الركن الأول ـ يتمثل فى مبدأ التقطيع . وعلى هذا فإنّ الكلام هو « الأصوات المقطعة ضرباً مخصوصاً من التقطيع بحيث ينتفى حدوث الكلام إن لم يحدث التقطيع الصوتى » . /ص ١٤ .

على أن التقطيع لا تكتمل أبعاده وإفادته إلا بمفارقة أجزائه الصوتية « الحروف » بعضها لبعض من ناحية ، وترتبها فى الحدوث على وجه تتصل به ولا تنفصل من ناحية أخرى .

أما الركن الثالث من أركان هذا النسق المفهومى لحقيقة عضوية اللغة فإنّه يعدُّ محصلة للركنين سالفى الذكر . فاجتماع مبدأ التصويت ومبدأ التقطيع يولّدان بالضرورة حصول مبدأ الانتظام . /ص ١٤ .

وقد ترتب على ذلك أغزر الأفكار التى يراها الدارسون لنصوص التراث العربى . فمن خلال تقيّد إنجاز الكلام بعامل الزمن ، حاول الفكر النظرى استجلاء حقيقة نظام اللغة فى ضوء مبدأ تعاقب أجزائها الأدائية عند عملية التعبير .

وأيا ما كان الأمر ، فإن نقطة تقاطع كل الأفكار التى تضمنتها نصوص التراث العربى بشأن الارتباط القائم بين الكلام والزمن ، وما ينسحب على النظرية اللغويّة فى تمامها ، تتمثل أساساً فى النظر إلى الكلام على أنه ذو وجود منقطع ، بما أنّه حدث مقدور للفناء حال وجوده .

إنّ « الفعل اللغوى موجود [ متبعض ] وتبعضه متقيد بتلاحق أجزاء الزمن ، وبقدر ما يتحتم اندراج الكلام فى الزمن يتعذر عليه الثبات فيه » . /ص ١٦

وبناء على ذلك فإنّ الكلام « يستحيل أن يوجد فعلياً من حيث هو كل متكامل » . /ص ١٦ .

وفى الفصل الثالث حصر المؤلفون أبعاد التناول التأليفى لنصوص التراث اللغوى من الوجهة النظريّة فى مستويين : أولهما ، « تحديد الكلام انطلاقاً من منظور الخطية فيه » . /ص ١٦ ، حيث إن اندراج الكلام فى الزمن يجعل مقولة الانتظام فيه شيئاً نسبياً ، لا يعدو أن يكون افتراضاً ذهنياً لا يتصل بواقع الظاهرة اللغويّة .

ولعل هذه النظرة العميقة الواعية لدى رواد التراث العربى كفيلة بأن تعدّل كثيراً من المفاهيم المستقرة لدى المنظرين اللسانيين ، لأنّها تؤدى إلى تعديل فكرة البنية بوصفها قانوناً شاملاً فى تحديد اللغة . فالكلام إذن موجود قائم على التعاقب والاتصال ، وتأليفه ونظامه وبنيته صور تقديريّة لا تتطابق مع مدلولها الذى تطلق به على الأجسام .

أما المستوى الآخر فيتمثل فى تحسس خصوصيّة الظاهرة اللسانية من حيث كونها نظاماً علامياً ، وذلك بمقارنتها بالأنظمة العلاميّة الأخرى . /ص ١٦ . وتتجلى فى هذا المستوى ثمرة النظرية الخطيّة فى الحدث الكلامى .

فإذا نحن أدرجنا الكتابة ضمن الإبلاغ العلامى ـ وهى كذلك ـ ثم أدركنا الرسوم والنقوش ، نجد أنّ عالماً مثل القاضى عبد الجبار يميزها جميعاً عن اللغة بكونها لا تقتضى سمة الخطيّة عند إنجازها الحدثى ، فى حين لا يستقيم للكلام وجوده الصحيح إلا بتعاقب محدد مخصوص ، يجعل لأجزائه توالياً إلزامياً بدونه تنقطع الوظيفة الدلالية المقصودة .

وقد اهتدى ابن خلدون إلى أن الكتابة نظام دلالى من الدرجة الثانية ، من حيث كونها جهازاً إعلامياً يعتمد على حاسة البصر ؛ إذ هى « رسوم وأشكال تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما فى النفس ؛ فهو ثانى رتبة من الدلالة اللغويّة » . /ص ١٧ .

وإذا كان القدماء قد اهتموا بالنظر إلى العناصر المركبة لمادة اللغة فى خصائصها فإن تحسس أمر هذه اللغة من خلال حقيقتها الوظيفية أمر لا يقل أهميّة عمّا سبق . وقد لاحظ المؤلفون على الرواد أنّهم أدركوا من حقائق اللغة وظيفتين مهمتين ومتناغمتين وإن بدا بينهما فارق ضئيل . وهذا الفارق يؤدى إلى نتائج مختلفة على الصعيد النظرى . /ص ١٨ .

فمن حقائق اللغة أداؤها للوظيفة التعبيرية ؛ بمعنى أن الأصل فى وضع الكلام إنما ليعبر به كل إنسان عما فى نفسه من المعانى لغيره ؛ وفى ذلك تأكيد لأهمية المتكلم فى تفاعله مع العامل اللغوى .

ومن ناحية أخرى فإنّ أداء اللغة لوظيفتها الإبلاغية حقيقة مهمة ، تحوّل مركز الاهتمام من المتكلم إلى المخاطب ، فتجعل العلة الأولى للكلام هى إخبار السامع بمضمون الرسالة ، بقطع النظر عن تعبير المتكلم عما فى نفسه .

إن النظر إلى الكلام على أنه مؤد للمعنى يقيد وظيفة اللغة بحصول الفهم لدى السامع .

وقد خلص إخوان الصفا إلى « أنّ الفائدة واقعة فى الإخبار من جهة المجهول ؛ والمجهول هو المخبر عنه »[٤] . /ص ١٩ . وهذا معناه أن الوظيفة الإبلاغيّة للغة مشروطة بخصوصيّة فى الإبلاغ ، تتمثل فى إدراك السامع لمعانى « كان إدراكه خلوا منها قبل أن يتلقاها » . /ص ١٩ . وهم يخلصون من ذلك إلى ما يمكن أن يصطلح على تسميته بنسبية القيمة الوظيفيّة . وقد اهتدى أعلام التراث إلى ربط عضوى بين وظيفة اللغة ـ تعبيراً وإبلاغاً ـ وخصوصيّة انبناء المجتمع البشرىّ فى أساسه ؛ فالاجتماع الإنسانى ما كان له أن يتأسس بما هو متأسس عليه لولا اللغة .

وإذا كان ابن مسكويه قد أكسب اللغة بعداً سسيولوجياً كاملاً[٥] /ص ١٩ ، فقد وفق ابن خلدون توفيقاً حاسماً عندما حلل الوظيفة الحضاريّة للغة ، مبيناً تعلق قوتها بقوة أهلها ، وارتباط إشعاعها بإشعاع الأمة التى تتداولها[٦] . /ص ص ١٩ ، ٢٠ .

وفى الفصل الأخير من هذا الباب عرض المؤلفون لفهم القدماء العميق للغة من خلال مسألتين : الأولى ، مسألة اكتساب اللغة وتحصيل ملكاتها ؛ والأخرى ، مسألة أصل المواضعة والنشأة .

وفى القضية الأولى يضع المؤلفون أيدينا على مجموعة من النصوص التراثية فى تحليل ظاهرة الاكتساب اللغوى ، ترتقى إلى أعلى مراتب الموضوعيّة العلميّة ، بما يعضدها من فحص اختبارى وكشف تجريبى .

وعلى رأس المتألقين فى كشف حقائق اللغة عبر مظاهر الاكتساب كان العبقرى الفذ ابن خلدون ؛ فقد عالج المسألة من خلال تحديد مفهوم الملكة ، ثم عزل « تمام الملكة عن دائرة الألفاظ المجردة ليسكبها فى مبدأ التركيب ، جاعلاً شرط بلوغ الغاية تكرار الفعل اللغوى عن طريق المعاودة والارتياض/ص ٢٠ . ثم يخلص من ذلك إلى نفى أن تكون اللغة سليقة بالطبع ، كما كان الأمر شائعاً .

أما المسألة الأخرى ، ونعنى بها تناول الظاهرة اللسانية فيما يتصل بقضية أصل اللغة ، فقد عرض المؤلفون لجملة من الآراء التراثية الغنيّة بالتحاليل التى قلّبت الموضوع على جوانبه المختلفة . ونستطيع أن نجمل ما عرض فى أربعة اتجاهات : الأول ، يرى أن منشأ اللغة يقوم على الاتفاق والتدوير كما يقره أبو نصر الفارابى وغيره من الفلاسفة ؛ والثانى ، اتجاه يقيد المسألة ويضيقها بفكرة التوقيف كا بن حزم الظاهرى ؛ والاتجاه الثالث ، ويمثله ابن جنىٍّ ، فيربط نشأة اللغة بمحاكاة الأصوات ؛ أما الاتجاه الأخير فيمثله عبد القاهر الجرجانى ، الذى يرى أسبقية المعنى على اللفظ الموضوع له .

وأيا ما كان الأمر فإن ما يستوقفنا هو ما وصل إليه بعض الرواد من موقف نقدى يرتقى إلى أعلى مراتب الموضوعيّة العلّمية ، التى أدت إلى خلق نمط متفرد فى نقد أصول المنهج المعرفى ، إلى حدٍّ جعل أبا حامد الغزالى يئول به الأمر إلى نقض منهج الخوض فى مبدأ اللغات/ص ٢١ .

**الباب الثانى :**

وفى الباب الثانى يستعرض المؤلفون أمرين : الأول ، خاص باللغة بما هى موضوع للعلم عند القدماء ؛ والآخر ، يتعلق بالبنية النحويّة ، ويمثله عناصر ثلاثة : الصوت والكلمة والتركيب .

وقد انتهى الأمر برواد التراث فى المبحث الأول إلى إقرار علوم اللسان من الوجهة المعرفيّة ، « لا قتناعهم بأنّ اللسان برغم تنوع عناصره ، وتشتت استعمالاته ، وتصرف المتكلم فى معطياته ، فيه من الكليات ما يهيئه لأن يضبط بشبكة من القوانين ، وأن يكون بفضل ذلك موضوعاً للعلم ، كما سعوا إلى تحديد منهجه انطلاقاً من المادة التى تكمن فيها الكليات ؛ أى الكلام فى مختلف أشكاله ، مروراً بمرحلة النظر والتأمل ، لا ستنباط القوانين وتجسيمها فى مصطلحات ملائمة لها ، ووصولاً إلى التصور الشامل لتلك القوانين بتحليلها قصد تقديمها فى صورة متماسكة متكاملة » . /ص ٢٤ .

وأما فيما يخص المحاور التى يقوم عليها علم اللسان فإن كثيراً من النصوص التراثية تؤكّد أن لدى القدامى وعياً تاماً بمستويات الكلام ( الصوت ـ الكلمة ـ التركيب ) ، لا يدل فحسبُ على قدرة على السمو إلى مستوى القضايا المعرفية ، بل ينم أحياناً عن الإقدام على وضع المشاكل المنهجية ، والسعى إلى إيجاد الحلول الملائمة .

فعلى المستوى الصوتى إن كان ما نراه فى كتب النحو من تقسيم للأصوات العربيّة على حسب مخارجها وصفاتها ووصف تعاملها ، أو البحث فى الصوت من الناحية الفزيائية ـ كما عند إخوان الصفا ـ أو تجسيم حدوث الأصوات البشريّة وتقطيعها ثم تشبيهها بأصوات الآلات الموسيقية طبقاً لابن جنى ـ إن كان كل ذلك دالاً على ما بلغه البحث فى هذا الموضوع من دقة فإنّ نفراً من الرواد قد جاوزوا ذلك كله « إلى الخوض فى سمات صوتيّة يشار إليها اليوم بالسمات فوق المقطعيّة ، ولا يمكن تقطيعها إلى صواتم ، ولا تحد بحدود الوحدات الدنيا المكونّة للسلسلة الكلامية » . /ص ٢٦ ، وهى ما يسميه ابن سينا بالنبرات ، فى نطاق حديثه عن النغم .

وهى عنده ليست رهينة حرف معين أو جزء معين من الكلام ؛ ومع ذلك فمنها ما يجعل القول « يستقرُّ فى الأنفس استقراراً أكثر » . /ص ٢٧ ، ومنها ما يعبر عن العواطف والأحاسيس المختلفة للمتكلم ، من حيرة أو غضب أو تهديد أو تضرّع . /ص ٢٧ .

ويفهم من هذا التحليل أن هناك إدراكاً لتشعب موضوع النبر والتنغيم لدى القدماء ، ينم عن فهم شمولى واستيعاب لأدق القضايا فى الظاهرة اللغويّة .

وليس أقل من ذلك ما وقف عليه هؤلاء الرواد فى مستويين آخرين هما الكلمة والتركيب يؤكد القدرة على مجاوزة الجزئيات ، وصولاً إلى تصورات شاملة ، مبنية على أساس من فهم صحيح لكون المستويات كلها تندرج فى نظام محكم .

وتعدُّ قضية الصيغة الاشتقاقية من أهم القضايا التى أدرك الرواد أبعادها ، وقد قام إدراكهم لها من خلال أمرين : الأول ، التمييز بين الحروف الأصلية والحروف المزيدة ؛ والآخر ، التمييز بين الحروف والحركات . « وهذه الصيغة الاشتقاقية هى فى نهاية الأمر أساس علم الصرف ، فتمكن من تحديد مجالاته ، وتوفر له فى آن واحد وسائله الإجرائية »/ص ٢٧ .

وقد أمكن حصر الأصول ؛ وذلك لأنّها لا تجاوز عدداً محدوداً من الحروف يضاف إليه الحركات وحروف الزيادة . وبناءً على ذلك فقد نشأت مقاييس محددة لمعرفة أوزان جميع الكلمات فيما يسمى بالميزان الصرفى .

ولقد أفاد روّاد المعاجم من الاشتقاق ـ خصوصاً الخليل بن أحمد ـ فى حصر مركبات حروف المعجم كلها ، ومن ثم الإحاطة برصيد الكلمات العربيّة .

ولما كانت دراسة بنية الكلام من الناحية الصرفية قد قامت على الكلمة ، فقد أفضى البحث فيها إلى مجموعة من الظواهر أشدّ ما تكون تعقداً وتشعباً . فهناك وحدات مركبة ، يتسنى تحليل كل جزء منها بوجود معناه ، وهناك وحدات مفردة ، يتم فيها تطابق بين اللفظ والمعنى ، وثم وحدات مركبة ذات عناصر متداخلة ، بحيث لا يمكن تعيين عنصر لفظى لكل معنى .

ويرى المؤلفون فى هذا الجهد الذى بذله الأوائل ، بما ينم عنه من حرص على الذهاب بالتحليل إلى أبعد حدود التعمق والضبط ، أنّه « لا يختلف فى جوهره عما نجده فى اللسانيات الحديثة من بحث عن حل لقضية الكلمة أو الوحدة الدنيا المقيدة »(٧) . /ص ٢٩ .

أما المحور الأخير من بنية الكلام ، وهو التركيب ، فقد قام عندهم على جملة من القضايا ، « منها تحديد العلم الذى يدرسه ، ودوره فى التبليغ ، والخصائص التى تضمن إفادته » . /ص ٣٠ .

ففيما يتعلق بعلم النحو فإنّه يتناول « كيفيّة التركيب وأنواعه المتأتية عن طرائق التأليف من اختيار للعناصر الملائمة ورصفها وتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر » . /ص ٣٠ .

وبناءً عليه فإنّ مسألة الفهم والإبلاغ متوقفة بالضرورة على معرفة التركيب ؛ واللفظ فى حد ذاته مفتقر إلى المعنى مادام خارج السياق ؛ ومن هنا « لا تكفى معرفة مفردات اللغة وأصنافها لفهم الكلام باعتماد المنطق » . /ص ٣٠ .

ولهذا يتبين بالنحو « أصول المقاصد بالدلالة ، ولولاه لجهل أصل الإفادة » . /ص ٣١ .

وأيا ما كان الأمر فإن دراسة علماء اللسان لعناصر الكلام وتبويبهم لها « قائم على تصور عام لبنية الجملة العربية ، تتلخص بمقتضاه كل العناصر على اختلافها وتنوعها وتباين المصطلحات التى تسمى بها فى ثلاثة : العمدة والفضلة والمضاف إليه » . /ص ٣١ .

ويخلص المؤلفون فى هذا الباب إلى أنّ النظر فى بنية الكلام وإن احتاج مِنَ المفكر إلى أن ينطلق من لغة معينة تلفته إلى الوعى الخاص وتحول بينه وبين الوصول إلى القضايا الكليّة لبنية الكلام البشرى ، فإنّ أعلام التراث من فلاسفة ونحاة « قد تناولوا فى هذا الصدد من المواضيع ما يتجاوز اللغة الخاصة التى اعتمدوها ، وأبدوا من الآراء ما يمكن اعتباره أحياناً جديراً بنظرية لسانية عامة »/ص ٣٢ .

**الباب الثالث :**

وإذا كان حدّ اللغة وبنية الكلام من المحاور الأساسيّة التى دارت عليها النظرية اللسانية والشعرية فى تراثنا الفكرى ، فقد تطرق المؤلفون إلى محور ثالث يعدُّ مكملاً أساسياً للمحورين السابقين ، ونعنى به محور الدلالة .

وانطلاقاً من النظر إلى اللغة بوصفها جهازاً اصطلاحياً ـ منشؤه العلاقة العرفية بين شبكة من الدوال تتحول بالاصطلاح إلى شبكة من الرموز المقترنة بمدلولاتها المحددة تسنى لأعلام الفكر

اللغوى أن يقفوا على حقيقة العلاقة القائمة بين ألفاظ اللغة ومعانيها ، التى هى ضربٌ من الاقتران الوضعى الذى لا يستند فى منشئه إلى أسباب أو قرائن منطقية . ويطالعنا القاضى عبد الجبار بنمط من المحاجة المستوفية لحقوق الاستدلال البرهانى على اعتباطية العلاقة بين الألفاظ ومعانيها من خلال مجموعة من البراهين .

وتنقسم هذه البراهين إلى نوعين : اختيارى وتقديرى ؛ فالأول ، مثل « تبدُّل دلالات الألفاظ فى نطاق اللغة الواحدة من حقبة لأخرى ؛ وهو ما يجعل الشىء الواحد تتعاقب عليه الأسماء المختلفة وإن لم يتغير حاله »/ص ٣٤ .

والآخر يفترض فيه « أن أهل اللغة لو تعلقت رغبتهم بأن يعكسوا دلالة الألفاظ فيجعلوا لفظ الطويل لمعنى القصر ، ولفظة القصير لمعنى الطول ، لما حال بينهم وبين ما رغبوا فيه حائل »[٨] . /ص ٣٤ .

هذا من الناحية اللسانية . أما من الناحية المعرفية فقد انطلق هؤلاء الرواد فى معالجة أركان الدلالة « من تحليل بنية المثلث الدلالى[٩] وعلاقة أضلاعه بعضها ببعض »/ص ٣٥ .

ومن هذا المنظور يستعرض المؤلفون أركان الدلالة لدى أعلام التراث العربى ؛ فالغزالى ينطلق على أساس من تصنيف وجود الأشياء فى الكون فى مراتب ، « فيجعل الأولى خاصة بالمرجع ، مصطلحا عليها بحقيقة الشىء فى نفسه ، والثانية خاصة بالمدلول ، وتعنى ثبوت مثال حقيقة الشىء فى الذهن ؛ والثالثة ــ وهى مرتبة الدال ــ تعنى تأليف صوت بحروف تدل عليه »/ص ٣٦ .

ويخلص حازم القرطاجنى إلى النظر إلى حقيقة الحدث الكلامى بوصفه تركيبه صوتية مقطعة ، مع إلحاح على العلاقة الوثيقة بين المدلول والمرجع ، على أساس أن الأول متصور ذهنى ، والآخر حقيقة خارجة عن الذهن فى أصلها .

ويقدم ابن سينا تصنيفاً ثنائياً يتمثل فى التوحد فى عناصر المعنى من جهة ، والاختلاف باختلاف الأمم والمواضعات من جهة أخرى . ففى الأول يقوم وجود الأشياء من حيث هى « صورة فى الوهم أو العقل مأخوذة عنها » . /ص ٣٧ .

وفى الآخر يقوم الوجود اللغوى الذى مداره أصوات مركبة ملفوظة « تدل على الصورة التى فى الوهم أول العقل » . /ص ٣٧ .

ويعدُّ أبو حامد الغزال من أكثر العلماء تعمُّقاً وغوصاً فى خفايا العلاقة الإدراكية بالوظيفة الدلاليّة ، حيث ذهب إلى أن القوى المدركة محصلة لضبط حدود المعانى ، مقسماً إياها إلى ثلاث قوى : الأولى ، هى القوة المحسوسة ، ووظيفتها تمكين البصر من إدراك المرئيات ؛ والثانية ، هى القوة المتخيلة ، ووظيفتها اختزان صورة الأشياء المرئية بعد اختفائها عن البصر ؛ والثالثة ، هى القوة العاقلة ، وعليها تتأسس عملية تجريد الدلالات من أشخاص الأشياء وأعيان ذواتها بتحويلها إلى مثالات مختزنة فى الذهن . /ص ٣٨ .

ويعرض المؤلفون فى الفصل الثالث من هذا الباب مسألتين تتعلقان بإشكالية الدلالة : الأولى ، تتعلق بالصنيف الدلالى ؛ والأخرى ، خاصة بقضية التحولات الدلالية .

وفى الأولى حدّد المنظرون الأوائل ثلاث مراتب لاقتران اللفظ بالمعنى ، وأطلقوا على كل منها : دلالة . فدلالة البيت على البيت هى دلالة المطابقة ؛ وحدُّها أن يكون اللفظ موضوعاً بالتعيين لمعناه ؛ ودلالة البيت على السقف وعلى الحائط دلالة تضمن ؛ وحدُّها أن يحتوى اللفظ على معناه وعلى معنى آخر يكون جزءاً من المعنى الذى يحتويه ؛ ودلالة السقف على الحائط دلالة استتباع والتزام ؛ وحدُّها أن يكون اللفظ دالاً بالمطابقة على معنى ، ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره على سبيل الاستتباع والمصاحبة . /ص ٣٨ ، ٣٩ .

ويتخذ التصنيف الدلالى وجهة أخرى خلاصتها أننا إذا قمنا بقياس ألفاظ الرصيد اللغوى فى لغة ما إلى مخزون المعانى المعبر عنها فإنّه يتولد عندنا مجموعة من الاحتمالات : إما أن تكون متباينة ، فتختلف الدوال باختلاف المدلولات ؛ وإما أن تكون مترادفة ، فتختلف الدوال والمدلول واحدٌ ؛ وإمّا أن تكون من قبيل المشترك اللفظى ، فيجتمع لدال واحد مجموعة من المدلولات ؛ وإما أن تكون متواطئة ؛ وهى التى تطلق على أشياء متغايرة بالعدد ، ولكنها متفقة بالمعنى ، كلفظ الرجل . ويضيف ابن مسكويه بعداً خامساً يختص بالأسماء المشتقة[١٠] . /ص ٤٠ .

أما الآخر ، وهو ما يختص بالتحولات الدلالية ، فنجد أن رصد المؤلفين لمفهوم هذه التحولات الدلالية لدى الأوائل ، يؤكد لهم ــ بما لا يدع مجالاً للتردد أو الشك فى الحكم ــ السبق والريادة فى إحكام تقنيات التحليل اللسانى والدقة الموضوعيّة . فالمعروف فى النظرية اللسانية الحديثة أن التحولات الدلالية مسألة تحدث من خلال مقتضيات « تجعل الدال ينزاح عن حقله المعنوى ليكتسب قدرة الإيعاز بحقل آخر قد يكون مستحدثاً أصلاً ، وقد يكون متعارفاً ومدلولاً عليه بلفظ غيره » . /ص ٤٠ ويعدُّ المجاز السند المبدئى لهذه التقلبات .

ومن نماذج التشريح الفنى لقضية التحول الدلالى ما يقدمه أبو يعقوب السكاكى من خلال التفريق بين الحقيقة والمجاز فى معانى الألفاظ ، مؤكداً « أن الضرب الأول هو من دلالة الألفاظ على المعنى ، والضرب الثانى من دلالة المعنى على المعنى . ولذلك فالألفاظ حين يستعملها الإنسان قد يكون قاصداً بها معناها الذى هى موضوعة له ، وقد يكون طالباً بها معنى معناها[١١] . » ولكن مبدأ انبناء اللغة على التحولات الدلاليّة لا يمكن أن يكون عشوائياً ؛ لأن ذلك يؤدى إلى تعطيل اللغة عن وظيفتها الإبلاغيّة ؛ وهذا ما جعل المجاز محكوماً بقانون القرينة ، وهى مفتاح عبور الدوال إلى حقول المدلولات الطارئة »[١٢] . /ص ٤١ .

وقد نحا عبد القاهر الجرجانى بقضية المجاز نحواً جعلها مبحثاً فى مدلولات اللغة قبل أن يكون مبحثاً فى دوالها ؛ وذلك « لأنّ وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث إنّ لها دلالة على الجملة لا من حيث هى عربيّة أو فارسيّة » . /ص ٤١ .

ويخلص عبد القاهر إلى فهم أسرار عملية التحويل الدلالى « فيأتينا بأوضح تعريف للمجاز وأدقه . فإذا بالمجازات باب تسلكه اللغة فتنتقل من أداء وظيفتها الإخبارية إلى أداء الوظيفة الإبداعية[١٣] . ص ٤٢/ .

الباب الرابع :

لقد تعرض المؤلفون لمسألة منهجية على جانب كبير من الخطورة ؛ ذلك بأنهم قد عنونوا هذا الباب بعنوان : أدبية الكلام . ولم يكن من اليسير أن يطلق عليه نظرية الأدب ؛ إذ الفرق بين مفهوم الأدب قديماً وحديثاً ، المتمثل فى عدم وضوح مقولة الأجناس الأدبيّة عند القدماء ، والتفكير فى ظاهرة الأدب انطلاقاً من الشعر ، وامتزاج الظاهرة الأدبيّة بالظاهرة العقديّة ، قد دفع المؤلفين دفعاً لاختيار العنوان الأول .

وأيا ما كان الأمر فقد كشف المؤلفون فى هذا الباب « عن حرص النقاد والبلاغيين والعلماء بالشعر جلة على تحديد المفاهيم الأساسية الجارية فى مؤلفاتهم ، ورسم معالم المنهج الذى ينتهجون ، للإحاطة بخصائص الفعل الشعرى البنيوية والوظائفيّة » . /ص ٤٣ .

ومن أهم القضايا التى أوضحها المؤلفون فيما طرحته نصوص التراث قابلية الجودة والحسن للتعليل/ص٤٣ أو عدم قابليتها لذلك . وقد بينوا أن لرواد التراث مواقف مختلفة تبعاً لاختلاف نظرتهم الأدبية ومذهبهم النقدى .

فعلى حين يرى بعضهم أن من تمرس على كلام العرب وخواصه التعبيرية يرفض ما يعرض عليه من كلام خارج على أسلوبهم وغير جار على سننهم ، مع العجز عن الاحتجاج لرفضه/ص ٤٢ . نجد ــ على النقيض من ذلك ــ من يشترط لكل كلام تستحسنه « أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة »[١٤] . /ص ٤٤ .

وقد أرجع المؤلفون هذا التباين إلى قصور القوانين عن الإحاطة بأسرار البلاغة وعدم جدواها فى حصول ملكة الذوق وترسيخها .

ويعرض المؤلفون فى ختام هذا الفصل إلى قضية تُعدُّ من أهم القضايا التى تشغل النقاد وعلماء الأسلوب فى هذا القرن ، فى ضوء ما طرحه رواد التراث ، ونعنى بها قضية البحث عن المعيار ومرتبة الكلام التى نقيس عليها بقية المراتب .

فقد « حدّد العرب أدبية الأدب بخصائص بنيته اللغويّة التى عدوها عدولاً وكلاماً مخرجاً غير مخرج العادة » ./ص ٤٥ .

وبناءً على النظر إلى لغة الأدب بوصفها انتهاكاً وخروجاً على المألوف فى الكلام ، وعدولاً يقتضى معرفة النقطة التى عدل بالكلام عنها ، فإنّه يتعين الإجابة عن السؤال التالى : كيف يحدث الشعر وكيف تتولد الشعرية ؟

تتفق نصوص التراث على أن « الشاعر يلتقط من الرصيد المشترك بينه وبين الناس ، أو بينه وبين غيره من الشعراء ، مفردات يمزج بينها مزجاً يوافق فى العبارة غرضه ، ويؤدى قصده ، فيخرجه عجيباً يذيبُ خصائص المفرد فى المركب ، ويبتدع بالضم والتأليف نسيجاً مغايراً فى الصفات للمفردات ، حتى لكـأنّ الجنس غير الجنس ، والمعدن غير المعدن » ./ص ٤٤ .

وطبقاً لما استقر من نصوص تراثية لاحظ المؤلفون أنّ النقاد العرب قد عدوا الشاعر صانع كلام ومصور أشكال ، لا يختلف عمله عن عمل غيره من الصناع ، الذين تقوم صنائعهم على المزج والتركيب والتمثيل بالتصوير » ./ص ٤٦ .

وهـذا يفسر مدى تشبثهم بـالطبيعة الشكلية للعمل الشعرى . ومن هنا كان لبعضهم رأى يتمثل فى « أنّ المعانى موجودة عند كل أحد ، وفى طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة فى تأليفها ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة »(١٥) ./ص ٤٨ ، وبعبارة غاية فى الاختصار فإنّ الشاعر عندهم شاعر بما أبدع لا بما فكر .

وقد ارتبطت نشأة الشعر عندهم بقضية على جانب بالغ الأهميّة هى الفرق بين القدرة على إنجاز النص البليغ والعلم الواسع باللغة ، ومعرفة فقهها وأسرارها .

وقد ذهبوا فى ذلك مذاهب كثيرة ، أهمها التفريق بين مصطلحى الوضع والهيئة نسبة إلى الكلام .

« ذلك أنّ البلاغة لا تحصل من وجهة نظرهم بالمعرفة الوضعيّة باللغة ، أو معرفة الأوضاع على وجه أدق ، كالفرق بين معانى الحروف ومختلف الأدوات ، وقوانين وقوع الأسماء على المسميات ، وسياسة التراكيب ، وإنّما تكون بـالهيئات التى لا وضع لها ، ولا وجود إلا فى النص وصورة الكلام مؤلفاً » ./ص ٤٦ ، ٤٧ .

وقد رأى المؤلفون أن أهمية اللغة فى الأدب ، وحسبان هيئة الكلام عماد أدبيته ، قد اتخذا أشكالاً مختلفة فى التراث العربى ، سواء على أيدى البلاغيين والعلماء بـالشعر ، أو الفلاسفة الـذين درسوا خصائص الشعر من خـلال كتابى أرسطو : « الخطابة » و « الشعر » . ولهذا فقد انتهوا إلى أن البراهين قسمان : قسم التعاليم ؛ « ولا اعتبار فيه للفظ لأنّ غـايـة الـلغـة فيـه الـتـحقيـق والمطابقة » ./ص ٤٩ ؛ والقسم الآخر ، وهو خاص بالخطابة والشعر ، « فلأنها للإقناع والتخييل وإيقاع المحكيات وَجَبَ الاحتفاء فيهما بالألفاظ ؛ لأنّ متعاطى هذا النوع من البرهان غايته تزويج المعنى بـاللفظ ، عـلى حد عبارة الشيخ الرئيس ، والاحتيال على سامعه أو قارئه لإيقاع أخيلة الأشياء والإيهام بأشباهها » ./ص ٤٩ .

« ولّما كان الشعر بناء بـاللغة ، لا يسعى إلى إثبات الحقائق ، بل تجاوز غايته مـا يؤديه معهود الكلام المعقود على احتذاء السمت فى الإجراء ، خرج عن حدود المنطق » ./ص ٥٠ .

إذ « يكتفى فيه بالتخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل »(١٦) ./ص ٥٠ .

وهذا ما جعل باب الكذب والتقول والاختلاف مفتوحاً على مصراعيه فى الشعر .

فقد ترتب على أهمية الهيئة فى الشعر أنه بحث فى المادة عن الشكل ، أو عن صياغتها طبق شكل ، وإخضاعها له بالمهارة والحذق .

ولقد كان من الطبيعى أن ينتهى بهم المبحث فى الأشـكـال والهـيئـات إلى طـرح قـضـيـة الصورة » ./ص ٥١ .

وقد جعل المؤلفـون قضية الصـورة فى التراث العربى محورا أخيراً لدراستهم ؛ فقد أبانوا بشكل مجمل ومركز أن القدماء تناولوا الصورة بطريقتين : الأولى نـظريّـة ، بينـوا فيهـا مسـوغـات نسبـة المحسـوس ، وهو الصورة ، إلى المعقول ، وهـو المعنى والعبارة عنه . /ص ٥١ .

وقد لجأوا فى ذلك إلى مفهوم القياس لتبرير نسبة الشكل إلى ما لا يقبل شكلاً . وبناءً عليه فإن الفرق الذى يدركه العقل بين معنى ومعنى إنما هو فرق فى الصورة ، تماماً كالفرق الواقع بين صورة شخص وشخص . /ص ٥٢ .

وقد أفضى بهم هذا الفكر إلى النظر إلى اللغة ــ شأنها شأن ما تعبر عنه ــ بوصفها وجوداً لا حيز له .

« ومن ثم كان إدراك الفرق العقل بين المعانى مقدمة ضرورية لإدراك الفروق بين مختلف الأشكال اللغوية »(١٧) ./ص ٥٢ .

والطريقة الأخرى أدبية فنية ، على أسـاس أن الصورة طاقة من طاقات الكتابة الأدبية ، ومولد من أهم مولدات الشعر . فقد انطلقت دراساتهم من خلال المجاز ، بما هو مؤسس للظاهرة الأدبية جملة « إلى دراسة أنواعه ، ومختلف العلاقات التى يقوم عليها ، وأهميته فى أداء المعنى » ./ص ٥٢ . وقد خلصـوا ــ ولا سيما عبـد القـاهر الجرجـانى ــ فى الحديث عن الاستعارة إلى تصورين « يفصل اليوم بينهما فى دراسة الصـورة ، وهمـا : الاستعـارة فى مستـوى الـلفظ المفـرد ، والاسـتـعـارة فى النص » ./ص ٥٢ .

ولئن كان هذا الفصل غير حاسم ، لقد طرحت مجموعة من المفاهيم التى لها خطرها فى الدراسة الأدبية ، مثل مفهوم الادعاء ، وهو عند عبد القاهر من المفاهيم المتواترة فى تحليله للاستعارة ، وحاصل مجمل تصوره للتجوّز فى العبارة .

وقد خلص عبد القاهر إلى أننا « فى الاستعارة لا ننقل لفظاً من معنى إلى معنى ، وإنما ندعى للطرف الأول معنى الطرف الثانى ؛ فالتجوّز يقع فى معنى اللفظ لا فى اللفظ » ./ص ٥٣ . وليس يخفى ما لهذا المفهوم من أهميّة حيث يتضح أن المجاز قوامه تراكب معنيين ، وأن فعالية الصورة تنبع من هذا التراكب .

ومهما يكن من شىء فقد « كانت للتراث العربى فى فعالية الصورة مساهمات جديرة بالاعتبار والاستحضار ، إذ ينخرط الكثير منها فى مشاغلنا المعاصرة » ./ص ٥٣ . كذلك فإن الناظر فى هذا التراث يتضح لـه « أن التفكير فى ظاهرة الشعر انتهى ، برغم انطلاقه من تجربة مخصوصة إلى وضع كليات غايتها الإحاطة بعمل الشعراء إحاطة تتجاوز التجارب المخصوصة ومحتويـاتها فى نفس الوقت » ./ص ٥٤ .

وأيا ما كان الأمر فإن دراسة جادة مثل هـذه ــ ليست النصوص المدرجة فيها إلا عينة تشير إلى بعض المفاهيم المتعلقة بالنظرية اللسانية والشعرية فى التراث العربى ــ نأمل أن تكون نواة ومادة مهيأة لمزيد من القراءة العلميّة والاستنطاق المعرفى ، سعياً إلى تشكيل إطار عام يندرج فيه تصور الفكر العربى من خلال نصوصه التراثية فيما يختص بـالنظريّة اللسانية والشعريّة .

**الهوامش**

(١) ن ٣ « تصنيف الأنظمة الدالة » ــ ابن وهب الكاتب .

(٢) عقد الحساب اصطلاح تعارف عليه العرب ليستغنوا بـه عن التلفظ عنـد المساومـة فى البيع ، فكان الواحد منهم يضع يده فى يد الآخر فيفهمه الثمن الذى يعرضه عليه دون أن ينكشف العرض للحاضرين .

(٣) ن ١٠ « من التصويب إلى العلاقـة » ــ الفارابى .

(٤) ن ١٩ « الكلام أخبار بمعنى » ــ رسائل أخوان الصفا .

(٥) ن ٢٥ « وظيفـة اللغـة وبقـاء الجنس » ــ التوحيدى وابن مسكويه .

(٦) ن ٢٩ « غلبـة اللغة بغلبة أهلها » ــ ابن خلدون » .

(٧) ن ٧٥ « مشكلة تحديد الكلمة والوحدات الدلالية الدنيا » ــ الاسترابادى .

(٨) ن ٩١ « نسبية ارتباط الألفاظ بالمعانى » ــ القاضى عبد الجبار .

(٩) والمقصود بالمثلث هنا المحاور الثلاثة : الدال والمدلول والمرجع .

(١٠) ن ٩٨ « أسبـاب اختـلاف الـدوال واشتراكها » ــ التوحيدى وابن مسكويه .

(١١) ن ٨٨ « الاستدلال على عرفية الدلالة » السكاكى .

(١٢) ن ١٠٣ « دلالة الحقيقة ودلالة المجاز » السكاكى .

(١٣) ن ١٠٢ « حد الحقيقة وحد المجاز فى اللغات الطبيعية » ــ عبد القاهرة الجراجانى .

(١٤) ن ١٠٨ « جودة الكلام قابلة للتعليل » عبد القاهر الجرجانى .

(١٥) ن ١١٥ « بلاغة الكلام فى مطابقة المبانى للمقاصد » ابن خلدون .

(١٦) ن ١٢٢ « الشعـر لا يجرى عـلى حـدود المنطق » ــ عبد القاهر الجرجانى

(١٧) ن ١٢٦ « فى الصـورة » ــ عبـد القـاهـر الجرجانى .



# مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة في القرن الرابع الهجرى

## عرض : كريم عبيد هليل

**عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث كريم عبيد هليل إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، وناقشها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، والأستاذ الدكتور عبد الحكيم راضى . وقد أجيزت الرسالة بمرتبة الشرف الأولى .**

يمثل التراث النقدى وجوداً موضوعياً مستقلاً عن الوعى ، غير أن دراسته لا تنفصل عن تصورات معاصرة تحاول الإجابة عن تساؤلات ملحة ، ولذلك يلتقى الباحثون بتصورات متباينة يستسلم بعضها للتراث النقدى ، ويحافظ على قيمه وأفكاره بكل ما تنطوى عليه هذه القيم والأفكار من سلب وإيجاب ، ويحاول بعضها الآخر التفاعل مع التراث النقدى ، وتجلية غوامضه وتنمية قيمه ؛ ففى الوقت الذى يحاول فيه التصور الأول النظر إلى الماضى بوصفه ثابتاً ، ويعمد إلى صياغة الحاضر فى ضوئه ، فإن التصور الثانى يتفاعل مع التراث ويتحاور معه لإدراك مفاهيمه وقيمه ، وليكشف عن مكوناته وعناصره . ولا ريب أن كل دراسة للتراث النقدى إنما تمثل عودة منحازة على نحو من الأنحاء ؛ لأنها تفتش فيه عن إجابة لمعضلات معاصرة . ولا تثريب على هذا اللون من الانحياز إن كان يجعل الماضى والحاضر متحاورين ، بحيث لا يسقط الحاضر على الماضى .

وتتجلى فى حاضرنا النقدى مشكلات عدة أرى أن مشكلتين منها فى غاية الأهمية ؛ إحداهما ذاتية التعبير النقدى ، ومحاولة مجاوزته إلى ضبط علمى عقلى ؛ والأخرى مشكلة المقياس النقدى الذى يستخدمه الناقد فى نشاطه . ويمثل هذان البعدان حافزين مهمين يدفعان إلى دراسة التراث النقدى والتحاور معه . وقد اخترت المعتزلة بوصفهم فرقة إسلامية متميزة بخصائصها ومكوناتها ، ولما تتسم به من جعلها العقل محورها الأساسى فى التفكير ، ولأنها حاولت تفسير كل ظاهرة تفسيراً عقلياً منضبطاً ؛ فهى من هذه الناحية تصطنع العقل من أجل الكشف عن الظواهر وعللها ، ومحاولة الإجابة عن مسبباتها ، ومجاوزة ذاتية التعبير إلى مزيد من الدقة والإحكام .

إنّ المقياس النقدى لا يمثل أداة منفصلة عن الفكر وعن طبيعة المشكلات التى أفرزها الواقع ، بل هو خاضع لهما بدرجات متفاوته بحسب نوعية المقياس ودوره فى معالجة النص الأدبى ، وإجابته عن المشكلات التى يلح الواقع عليها ، كما أن المقياس النقدى ليس منفصلاً عن العناصر المكونة للتصور النظرى النقدى إن لم يمثل الجوهر الذى يرتكز عليه هذا التصور ؛ ولذا فإن دراسة المقياس تمثل تحاوراً وتفاعلاً بين الفكر وأدوات المعالجة من ناحية ، والفكر والتصورات النقدية من ناحية أخرى .

ويتأسس هذا البحث على تمهيد وأربعة فصول . أما التمهيد فقد خصص للعناية بمحورين ، يتعلق أولهما بوصف مصادر البحث من ناحيتى المضمون والبيبلوغرافيا من جهة ، وتقويم الدراسات التى تعرضت لموضوع بحثنا على نحو من الأنحاء من جهة ثانية ؛ ويعنى المحور الثانى بالأصول الفكرية للمعتزلة ، التى تتجلى من خلالها مواقفهم المتعددة ؛ فبالتوحيد يتحدد موقفهم من الله والعالم ؛ وبالعدل يتحدد موقفهم من الإنسان وحريته ؛ وينطوى الوعد والوعيد على موقف المعتزلة من مصير الإنسان ؛ ويتحدد فى المنزلة بين المنزلتين موقفهم من النظرية الأخلاقية ؛ أما الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فيحدد موقفهم من القضية السياسية ، وكيفية إحداث التغير الاجتماعى .

وقد اختص الفصل الأول بالمقياس اللغوى ؛ وهو يهدف إلى الكشف عن جماليات الأنظمة اللغوية ، الصوتية والصرفيه والنحوية ، ويركز على التمايز بين معيارية هذه الأنظمة ومدى توظيفها لتأدية دلالات جمالية . فمن جهة النظام الصوتى يحاول الكشف عن جماليات امتزاج الوحدات الصوتية بعضها ببعض فى ضوء وعى الناقد بطبيعة هذه الوحدات وكيفية امتزاجها، ومقدار ما تؤديه من أبعاد جمالية ، معتمداً بذلك على بعض القوانين الصوتية فى تفسير ثقل الوحدة الصوتية وخفتها ، ومدى اقتران هذين البعدين بجوانب جمالية .

أما من جهة النظام الصرفى فتنصرف عناية الناقد إلى تغاير الدلالات التى تنطوى عليها بنية الكلمة العربية ، وأثر السياق فى تحديد هذا التغاير ، ومقدار ما ينطوى عليه من أبعاد جمالية ، مثل : الإفراد والجمع ، والتعريف والتنكير ، كما يحاول الكشف عن طبيعة الصيغ الصرفية ومدى ما تؤديه من دلالات جمالية إذا استخدمت مسندة لضمائر معينة أو تجردت عنها .

ونلتقى فى النظام النحوى بقضايا عدة ، منها ما يتصل بمفهوم الفصاحة عند القاضى عبد الجبار ، وهو يمثل معياراً يتمايز فيه النص الأدبى من حيث الحسن والقبح ، ويتحدد للفصاحة بعدان ؛ أحدهما يجعلها مقترنة بجزالة اللفظ وحسن المعنى ؛ ويتحدد الثانى فى كيفية تضام الكلمات بعضها إلى بعض ، ومواقع هذه الكلمات ؛ لأن الفصاحة تظهر فى الكلام «بالضم على طريقة مخصوصة» ؛ إذ تتحدد من خلال معرفة الكلام وما ينطوى عليه من دلالة من حيث الوضع ، والكيفية التى تتضام بها الكلمات ، مماثلة لتضام الوحدات الصوتية فى الكلمة ، إضافة إلى الكيفية التى يتم بها تركيب الكلمات ، لنكون إزاء علم النحو ، وإزاء وظيفته ، ودوره فى الكشف عن الدلالة من حيث مواقع الكلمات داخل التركيب .

إن جماليات النظام النحوى لا تخضع لمعيارية علم النحو التى تعنى بمستوى الصحة والخطأ فى الأداء ، وإنما تعنى بأداء النظام النحوى دلالات جمالية ، من حيث التقديم والتأخير ، والحذف والعطف ، ونحوهما من القضايا النحوية .

ويعنى الفصل الثانى بالمقياس البلاغى الذى اقتضى ابتداء التمايز بين الأداء النمطى والأداء الفنى من حيث التشكيل والتغاير الوظيفى ؛ إذ يهدف الأداء النمطى إلى مجرد الإفهام والإبانة ، فى حين يجاوز الأداء الفنى الإفهام إلى التأثير وتأدية دلالات جمالية . وتتمثل العلاقة بين الأدائين ــ غالباً ــ بأنها علاقة تجاور وانتزاع ، يمثل فيها الأداء الفنى انتهاكاً متعمداً لطبيعة الأداء النمطى ؛ وبهذا ينطوى على أبعاد دلالية وجمالية جديدة . فالمساواة ــ على سبيل المثال ــ فى المصطلح البلاغى تمثل الأداء النمطى ، فى حين يمثل الإطناب والإيجاز انتهاكاً متعمداً له . ويضعنا هذا أمام مستويات الحذف والتقديم والتأخير بوصفها ألواناً متعددة لهذا

الانتهاك المقصود ، كما يضعنا ــ من ناحية أخرى ــ أمام قضية المحكم والمتشابه ، ودور التأويل فى الكشف من خلال التراكيب عن الدلالات والمستويات الظاهرة والباطنة لدلالة الآية القرآنية الكريمة ، بمقدار انسجامها أو معارضتها للأصول الفكرية التى يصدر عنها المعتزلة . وهذا كله يضعنا أمام قضية المجاز التى اشتهر بها المعتزلة ، ومن ثم يكون التعريج على التشبيه والاستعارة لاستكمال أبعاد المقياس البلاغى من وجوهه المختلفة .

ويختص الفصل الثالث بالمقياس النقدى ؛ وهو يعنى بلغة الشعر ، والإيقاع ، والصورة الشعرية ، وبناء القصيدة . فمن جهة لغة الشعر يعنى الناقد بالألفاظ من حيث انتقاؤها وكيفية تركيبها ، لأنها تمثل فى تصوره جوهر لغة الشعر ؛ ولذلك أولاها عناية فائقة ، واشترط لها شروطاً ، منها ما يتصل بالمعنى والكشف عنه ، ومنها ما يتصل بالمتلقى وكيفية التأثير فيه ، كما أن لغة الشعر من زاوية أخرى تخضع لمؤثرات خارجية ، كالبيئة الاجتماعية والثقافية ، أو تخضع لمؤثرات داخلية ، كالطبع وأثره فى رقة الشعر . ولم يقتصر الناقد على ذلك ، بل عنى بالتمايز بين التعقيد والغموض ، وكون الأول مرتبطاً بالألفاظ وكيفية تركيبها ، وكون الثانى مرتبطاً بالمعانى .

أما الإيقاع فينشأ عن التكرار والتوقع المنتظم ؛ وهو تتابع للوحدات الصوتية على نحو من الأنحاء ، كما هو الحال فى البناء العروضى ، أو على نحو تماثل صوتى فى آخر كلمة وأخرى ، كما هو الحال فى الأسجاع ، أو التكرار بصيغته الأولية التى تعتمد تكرار كلمة أو مقطع ونحوهما .

وقد عنى هذا الفصل كذلك بالصورة الشعرية وكونها لا تعنى مجرد التصوير الحسى ، لصلتها الوثيقة بتجربة الشاعر . ولذلك فالصورة الشعرية من هذه الزاوية تشكيل لغوى خاص ، يصور تجربة الشاعر لا على نحو الإبانة والوضوح ليقصد من نتاجه مجرد التوصيل ، بل على نحو الإشارة والإيماء .

أما بناء القصيدة فيتجلى فى ظاهره فى هذا التكرار المألوف الذى تتتابع فيه الأبيات الشعرية الواحد تلو الآخر ، ولكنه يخضع ــ من ناحية أخرى ــ للون من البناء العقلى ، يقترب إلى حد كبير من الخطبة . ولذلك اشترط النقاد فى الشاعر أن يجتهد فى حسن الاستهلال فالتخلص ومن ثم الخاتمة ، ليترك هذا التتابع المنطقى آثاره على المتلقى ؛ لأنه بهذا الترتيب ــ فيما يرى الناقد ــ يستطيع الشاعر أن يعطف إليه أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء .

ويعنى الفصل الرابع بالمقياس الجمالى ، فيدرس القيمة التى ترجع لدى المعتزلة إلى أحد بعدى الحسن والقبح ، وهما يمثلان قيمتين تخضعان لمقومات عقلية بحتة . ويتفاوت الكشف عن القيمة من خلال نظرتين متعارضتين ، تحاول إحداهما الكشف عن القيمة ، وتلمس عناصرها خارج النص الشعرى ، فى حين تعمد الثانية إلى الكشف عنها فى التشكيل اللغوى للنص الشعرى .

ويعنى هذا الفصل كذلك بالمثل الأعلى بوصفه معياراً جمالياً له علاقته بالصورة الذهنية المجردة من جهة ، وبالواقع من جهة ثانية ، ويؤثر فى كيفية تشكيل القصيدة ، ولكنه على كل حال يغدو الصورة الذهنية المجردة التى ينتزعها الإنسان من واقعه وخبرته ، ومن رؤيته التى حددت له موقفه من العالم والإنسان وعلى الرغم من أن المثل الأعلى يمثل صورة ذهنية مجردة ، فإن تطبيقاته تتجلى فيها الخصائص الحسية والجزئية ، وبخاصة فى مثال الجمال للمرأة .

أما ماهية الشعر فتتحدد أولاً بالخصائص الشكلية متمثلة فى الوزن والقافية . غير أن الناقد يعى أن ماهية الشعر لا تنحصر فى الانتظام الخارجى الشكلى للوحدات الصوتية ؛ ولذلك حاول إرجاع ماهية الشعر إلى جذره اللغوى ، فرده هذه المرة إلى قوة خفية كامنة فى الشاعر ، لا يشاركه فيها غيره ، أو الذهاب إلى أن ماهية الشعر تتحدد بالتمايز اللغوى للنص الشعرى ، الذى أدرك منه الناقد بعض خصائصه ، كالإشارة ، والاختصار ، والإيماء إلى الأغراض ، وحذف فضول القول .

وترجع مهمة الشعر إلى أحد بعدى النافع والجميل . ويعنى النافع بالموضوعات الاجتماعية ، وتكون قيمة النص الشعرى واقعة ــ فى الغالب ــ خارج النص الشعرى ، ويتحول الوجود الخارجى إلى معيار يحدد طبيعة النص الشعرى ويحدد مهمته أيضاً . أما الجميل فإنه يرجع وظيفة الشعر إلى زينة كائنة فى التشكيل اللغوى للنص الشعرى ، ليتحقق دور الشاعر والناقد فى إظهار براعتهما فى الكشف عن هذه العناصر الجمالية التى تولد المتعة والانبهار من جهة صياغة الشعر وتمايز لغته ، أو من جهة عنايته البالغة بالألوان البلاغية .

إن هذا البحث قد تتبع مقاييس نقد الشعر من أبسط مستوياتها إلى أكثرها شمولاً ؛ بمعنى أنه تتبع المقاييس ابتداء من عنايتها الجزئية بالوحدات الصوتية منفصلة أو متصلة بغيرها ، إلى تتبع عناصر القيمة فى النص الشعرى ، وماهية الشعر ، وتأديته للوظائف المختلفة . وهذا يعنى أن البحث قد أحاط فى الوقت نفسه بمقومات التصور النقدى من زواياه المختلفة .

وينبغى أن أؤكد هنا أن تناول مقاييس نقد الشعر بأنماطها المختلفة ــ اللغوية والبلاغية والنقدية والجمالية منفردة إنما فرضته طبيعة البحث؛ لأن هذه المقاييس لا يستقل بعضها عن بعض ؛ فهى تتفاعل وتتقاطع ، وتشترك فى بعض الخصائص والمكونات ؛ فالمقياس اللغوى مثلا ليس مستقلاً عن أداء أبعاد جمالية ، كما أن المقياس البلاغى ليس منفصلاً عن الأنظمة اللغوية ؛ فالفصل هنا إنما فرضته طبيعة البحث .

# خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

## عرض : وليد منير

●

**عرض لرسالة الماجستير المقدمة من الباحث وليد منير إلى المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون وموضوعها « خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور » .**

**وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور صلاح فضل واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل راغب . وقد أوصت لجنة المناقشة بطبع الرسالة على نفقة الدولة .**

ما المحددات الفارقة التي تميز اللغة الشعرية في الدراما الشعرية عنها في القصيدة ؟ وبالنسبة إلى شاعر درامي واحد ، ما العلاقة الممتدة في ( نصه التام ) بين شعره ومسرحه ؟ ، وكيف يشرع منحنى العلاقة في تغيير شكله وتعديله عند انتقال بنية التعبير الشعري من نظام القصيدة إلى نظام المسرحية ، إذا صح افتراضٌ مؤدّاه أن مسرحيات الشاعر تعثر على بذورها الجنينية الأولى في بعض قصائده ؟ وهل في وسعنا أن نرصد بدقة ( نقطة التحوّل ) التي يبدأ عندها النصُّ فعلاً في الإزاحة ، بحيث يدخل نص القراءة ( القصيدة ) في بنيةٍ أكبر هي نص العرض ( المسرحية ) تحت تأثير قوانين بعينها ؟

هذه هي الأسئلة التي يحاول الباحث في هذه الرسالة أن يحصل على إجابات محددة عنها ، وذلك من واقع الفهم والتحليل الذي استفاد من مجموعة إجراءات منهجية حديثة ، تنتمي إلى مصادر مختلفة ، سعى الباحث إلى دمجها في صميم منهجه الأصلي ( المنهج البنيوي ) . وقد قسم الباحث رسالته على هذا النحو :

مدخل : مفهوم الدراما بين التشكيل الشعري والبناء المسرحي .

الفصل الأول : تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة والمسرحية .

( دراسة في التناصّ الداخلي ) .

الفصل الثاني : دالة التحول النوعي

الفصل الثالث : مستوى اللغة الشعرية .

خاتمة .

### ١ - المدخل

يختار الباحث – فيما يقول – مسرح صلاح عبد الصبور نموذجاً تطبيقياً لسببين مهمين :

**الأول** : هو أن مسرح صلاح عبد الصبور الشعري يمثل آخر حلقات النضج الفني في المسرح الشعري العربي حتى الآن ، وأنه ( أي صلاح عبد الصبور ) كان يملك رؤية على قدر من الوضوح والتكامل ، للمسرح والشعر معاً . لقد كان صاحب وجهة نظر في كليهما ، وفي ارتباط كل منهما بالآخر . ولم يكتف عبد الصبور بإعلان وجهة النظر تلك حديثاً أو كتابة ، ولكنه سعى سعياً دؤوباً إلى تطبيقها إبداعاً وجمالاً ، وإثبات صحتها وصوابها .

**الآخر** : هو أن مسرحيات صلاح عبد الصبور في أغلبها قد وجدت بذورها الجنينية الأولى ، وترددانها – تشكيلاً ورؤية – في قصائد غنائية عدة من قصائده ، على نحو يتيح للباحث رصد أساس ( القيم الخلافية ) بين الشكلين التعبيريين في شعره ، والوصول إلى إبراز المحددات الفارقة بين نظامي التشكيل اللغوي فيهما عن طريق استقراء التجاوبات والتبادلات المنطوية على إحالة فيما بين القصيدة والمسرحية ، والقيام بشرحها وتحليلها .

ويضيء لنا ( نص الاعتراف ) ، متمثلاً في كتاب الشاعر المؤثر ( حياتي في الشعر ) ، وهو محور التحليل في مدخل الرسالة ، فكرتي ( التشكيل ) و ( البناء ) كما يعتدُّ الشاعر بهما ؛ ففكرة ( التشكيل ) فكرة راسخة في حديث صلاح عبد الصبور عن القصيدة الشعرية ، وهي تنبع – فيما يقول – من « الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً » . وهو يرى في التشكيل سمتين متآزرتين تعطيان القصيدة حياتها التي تتميز بالإحساس والتجسد معاً . وهاتان السمتان هما : البناء ، والتوازن . وليس من العسير أن نلمح في كل من هاتين السمتين ، أو في كلتيهما معاً متآزرتين ، معنى الاستثناء ، والتكثيف اللذين أشار س . و . داوسن إليهما بوصفهما جوهر الدراما .

وللقصيدة عند صلاح عبد الصبور ( محك للكمال ) يتجلى في احتواء بنائها على ما يسميه ( الذروة الشعرية ) ؛ وما الاختلاف في الأبنية عند عبد الصبور إلا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة كما يقول . وهذه الذروة – فيما يرى – تقود كل أبيات القصيدة إليها ، وتسهم في تجليتها وتنويرها . وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما – وفقاً لتعبيره – وإن كانت تحتوي على عنصر درامي .

ومن المهم أن نلاحظ أولاً ذلك التشابه الحاد

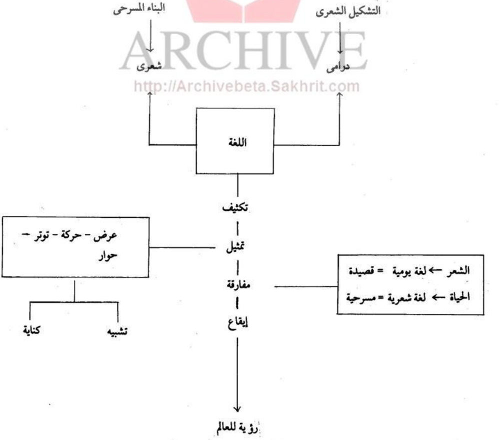
بين لحظة الذروة فى القصيدة ولحظة التنوير فى المسرحية ، حتى أن عبد الصبور استعار من الدراما مصطلحها نفسه ، وأن نلاحظ ثانياً انصراف عبدالصبور إلى الربط بين ( الذروة الشعرية ) و ( الذروة الدرامية ) بالقدر نفسه الذى فصل به بينهما .

ومن الشائق أن نلاحظ مرة أخرى تلك « المقاربة » المحسوسة بين تعبيرى ( الذروة ) و ( الأزمة ) على ما بهما من ظلال المصطلح الدرامى فى قول صلاح عبد الصبور : « معنى الدراما فى الشعر يكاد يكون هو معنى التكامل ، بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهى إلى حل . وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحل الأزمة فى نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهى إلى جوهرها أو خلاصتها أو إلى تركيز المعنى الشعرى فى نهاية القصيدة ؛ وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية » . بل إن عبد الصبور يوغل فى هذا الاتجاه إلى أبعد من ذلك حين يقول : « .. والدراما فيما أتصور فى الشعر أو فى القصيدة الغنائية هى خلق بناء ، وفى داخل هذا البناء تتعدد الأصوات والمشاهد » .

ينحلُّ مفهوم « التشكيل الشعرى » ، إذن فى مفهوم « البناء المسرحى » ، حيث تتعدد الأصوات والمشاهد ، وتتسرب الحركة الدرامية فى صميم العصب الغنائى لكى تصبح القصيدة مفتتحاً للأداء المسرحى الذى يتناوبه جملة أشخاص .

ويشير « بدر الديب » إلى خصيصتين مهمتين فى قصائد عبد الصبور هما : مسرحة المواقف والمشاعر ، وزيادة الاهتمام بالتفصيلات الجزئية . كما يشير « أدونيس » إلى أن شعر عبد الصبور مكانٌ « لمسرحة الكآبة » ، ويعترف عبد الصبور نفسه بأن « قصيدة القناع » ــ على وجه التحديد ــ هى مدخله إلى عالم الدراما الشعرية .

وانطلاقاً مما خلص إليه الباحث بعد تحليل ( نص الاعتراف ) و ( قصيدة القناع ) و ( قصائد أخرى ) ، من كون ( الدرامية ) هى ( القيمة المهيمنة ) ــ بتعبير جاكوبسون ــ فى النص الصبورى بعامةٍ ، يناقش الباحث آراء « ف . د . سكفوزنيكوف » حول خصائص الشعر الغنائى ، متفقاً معه أحياناً ، ومختلفاً معه أحياناً أخرى ، كما يعرض لرأى « أدونيس » حول لغة صلاح عبد الصبور الشعرية فى كتابه « سياسة الشعر » بالتحليل والتفنيد ، مستخلصاً فى النهاية نموذجا تاماً لحركة النص الإبداعى الصبورى بين قطبى : ( الدرامى ) و ( الشعرى ) على هذا النحو :



٢ - الفصل الأول :
التناصُ الداخلي :

إذا كان ( التناص ) بداءةً هو تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة ــ كما يقول محمد مفتاح ــ فإن ( التناص الداخلي ) هو إعادة إنتاج الشاعر لنصه في حدود من الحريّة .

وإذا كان للــ ( التناص ) آلياته المتعددة التي تجعل منه فاعلية ذات مظهر جمالي ومظهر دلالي واضحين ، وتفتح النص من خلاله على أفق أوسع ذي إحالات ثرية متباينة ومتضافرة معاً ، فإن للـ ( تناص الداخلي ) ــ على وجه الخصوص ــ آليات تكاد تكون محددة بدقة ، وبارزة بروزاً خاصاً بين مجموع الآليات الأخرى ؛ إذ إن ( التناص الداخلي ) يكتسب هنا وضعيته المتفردة من كونه :

١ - تناصاً داخلياً .

٢ - تناصاً بين جنسين مختلفين من أجناس الكتابة وإن كان كلاهما شعراً ؛ ونعني بهما ( جنس القصيدة ) و ( جنس المسرحية )

تأسيساً على ذلك فإن آليات التناص بين بنيق التعبير المعنيتين : تنحصر ــ وفقا لما يرى الباحث ــ في خمس آليات أساسية هي :

١- التكرار .
٢ - التوالد .
٣ - التحول .
٤ - التوزيع .
٥ - العرض التمثيلي للمجاز .

والآليات الثلاث الأولى آليات مشتركة بين أشكال الـ ( تناص ) المختلفة ؛ أما الآليتان الأخيرتان فما يظنهما الباحث إلا خاصتين بهذا الموضع فحسب . والباحث يعني بـ ( التوزيع ) نوعاً من اقتسام الحدث الكلامي في الخطاب الشعري بين عدة ضمائر ، أو بين عدد من الفاعلين الدلاليين في ( النص ــ العرض ) أو المسرحية ، في حين يعني بـ ( العرض التمثيلي للمجاز ) نوعاً من إضفاء الحركة عليه عن طريق تجسيد الحدث عبر الزمان والمكان والشخصية في المسرحية أيضاً .

ويعتمد الباحث في هذا الفصل ثلاث عينات تجريبية من عينة ضابطة لدراسة ظاهرة ( التناص الداخلي ) بوصفها من أبرز العينات التي تفي بالغرض في شعر صلاح عبد الصبور الدرامي ، ومن أشدها وضوحاً ولفتاً وإغراءً ؛ وهي على الترتيب :

١ - أقول لكم . ١٩٦١ م .
٢ - يانجمي .. يانجمي الأوحد . ١٩٥٧ م .
٣ - ذلك المساء . ١٩٧٠ م .

حيث تنهض علاقة ( التناص الداخلي ) بين هذه القصائد وبين ثلاث مسرحيات شعرية ( هي أطول ما كتب عبد الصبور من نصوص عرض درامية ) على نحو ما هو مبين في الجدول الآتي :

| شعر درامي (نص قراءة) | التاريخ | علاقة (تناص داخلي) | التاريخ | دراما شعرية (نص عرض) |
|---|---|---|---|---|
| أقول لكم | ١٩٦١ م | إحالة ← | ١٩٦٤ م | مأساة الحلاج |
| يا نجمي .. يا نجمي الأوحد | ١٩٥٧ م | إحالة ← | ١٩٧٠ م | ليلى والمجنون |
| ذلك المساء | ١٩٧٠ م | إحالة ← | ١٩٧٣ م | بعد أن يموت الملك |

ويرصد الباحث مجموعة الثوابت ومجموعة المتغيرات بين كل قصيدة والمسرحية التي تحيل إليها ، خالصاً إلى أن آليتي ( التوزيع ) و ( العرض التمثيلي للمجاز ) تعملان دوماً في نطاق مجموعة المتغيرات المنتجة ، فيما تعمل الآليات الثلاث الأخرى بصورة أساسيّة في نطاق مجموعة الثوابت ، وإن ظل لها دور لا يُنكر في إنتاج العناصر المتغيرة ، لا سيما الأثر الحيوي لنشاط المزدوجة ( التوالد ــ التحول ) ، حيث تنبثق عنها الآليتان السياقيتان الأخيرتان .

ويتحكم قانونا ( التناص الداخلي ) الموسومان بــ ( الاستطراد ) و ( التنامي الذاتي ) في توجيه آليات التناص الخمس ، ورسم حدودها .

ويشير الباحث في النهاية إلى بعض مظاهر التناص الداخلي الجزئية التي لا ترقى ــ لشدة جزئيتها ــ إلى مفهوم ( التناص ) بوصفه فاعلية تتنامى في استطراد حيث بحيث تبدو كما لو كانت دائرة كاملة الاستدارة . وتتبدى هذه المظاهر الجزئية بين مسرحية واحدة وعدد من القصائد التي تتماس معها في أكثر من نقطة ، ولكنها لا تتقاطع معها كي تصنع مجالاً تناصياً كاملاً . وتتجسد نقاط التماس المذكورة ــ على سبيل المثال ــ في :

١ - الاكتفاء .
٢ - التضمين .
٣ - التتبع .
٤ - الإحالة .
٥ - المعارضة .... إلى آخره .

ولهذه المظاهر التناصية تعريفات محددة في البديع العربي ، على نحو يدل على وجود بعض الجذور القديمة في التراث العربي لمفهوم ( التناص ) كما نعرفه اليوم .

٣ - الفصل الثاني :
دالة التحول النوعي :

الدالة علاقة بين متغيرين س ، ص مثلاً . و : ص = د ( س ) ، أي أنه إذا اعتمدت قيمة المتغير التابع ( ص ) على قيمة المتغير المستقل ( س ) فإنه يقال إن هناك علاقة دالية بين المتغيرين ص ، س . وتكتب هذه العلاقة الداليّة كما سبق . أي أن ( ص دالة في س ) .

ويكدح الباحث في هذا الفصل باتجاه إيجاد دالة تحكم عملية التحول النوعي من نظام القول ( أ ) ( القصيدة ) إلى نظام القول ( ب ) ( الدراما الشعرية ) . إنه يخلص من واقع التحليل إلى أن القصيدة تتحول بداءة إلى مسرحية حين تتحول الجملة إلى حدث ، ثم يتحول الحدث إلى إسهاب على هذا النحو :

الجملة ←——(توالد ــ تحول)——— حدث ←——(توزيع / عرض)——— مسرحية

وهذا النموذج تعديل لنموذج ريفاتير الشهير فى تعريف القصيدة :

القصيدة = جملة حرفية صغيرة ←——— إسهاب

وإذا كانت القصيدة ــ فيما يقول ريفاتير ــ انتقالاً من المحاكاة إلى اللامحاكاة ، فإن المسرحية تردد دائب بين المحاكاة المتمثلة فى (التوزيع ـ العرض) واللانحوية المتمثلة فى ( التكرار ــ التوالد ــ التحول ) ، والحدث الحرفى الصغير فى المسرحية هو الذى يقع عليه فعل الإسهاب بدلاً من الجملة لكى تشغل المسرحية فضاء النص بأكمله

ومن الطبيعى أن ينتمى كل من الدورين اللذين تنهض بهما آليتا ( التوزيع ) و ( العرض ) إلى محور السياق ، فكلاهما ينهض أساسا على التعاقب والمكانية ومن ثُمَّ فإن أحد المبادىء المهمة فى الدراما الشعرية كونها تكسر مبدأ التكافؤ لصالح محور السياق . وقد ينشأ عن هذا التصور تصور آخر هو أن محور السياق يكرر عرض نفسه على محور الاستبدال عددا من المرات يفوق فى تكراره عرض المحور الاستبدالى نفسه عليه .

ويستعير الباحث من « تودروف » مصطلح ( العامل ) بديلاً عن الفاعل ، إذ إنه يعبر عن الأدوار الدلالية كافة ، من مرسل ومرسل إليه وعائق ومساعد ، وبذلك فهو يغطى مساحة الشخصيات الدرامية فى كلمة واحدة . كما يستعير الباحث أيضا من « مبادىء الكيمياء الطبيعية » مصطلح ( الروابط التساهمية ) ليطلقه على علاقات التفاعل الممكنة بين العوامل .

وتنتمى عملية اختيار العوامل الى محور الاستبدال ، فيما يفترض أن تنتمى الروابط التساهمية بوصفها علاقات تصوير وتكوين الى محور السياق .

ويقسم الباحث العوامل إلى :

ــ عوامل جوهرية .

ــ عوامل ثانوية .

ويقوم العامل الجوهرى بإفراز الحدث فى المسرحية ، فى حين يقوم العامل الفرعى بشحذ عنصر الإسهاب عن طريق التوالد والتداعى والتحول . والباحث يقتصر فى خطوات تكوين النموذج على استخدام العوامل الجوهرية ، بعد عزلها ، بوصفها العنصر الفعَّال دون غيرها .

ويقترح الباحث ــ انطلاقا من كل ما قيل ــ أن يقوم بقياس علاقة النشاط السياقى ــ فى توترها ــ بالنشاط الاستبدالى ، عن طريق خمس خطوات إجرائية :

١ - التمثيل لأشكال الروابط التساهمية ، واستقراء هذه الأشكال .
٢ - تحويل الأشكال الكيفية الى أشكال عددية
٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
٤ - التمثيل البيانى لدالة التحول النوعى .
٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وعن طريق جدول أخير يبين عدد العوامل ( ص ) وعدد الروابط ( س ) فى كل من القصيدة والمسرحية ، مع توضيح شكل الروابط التساهمية المناظرة ( وذلك من واقع تحليل نصوص ممثّلة ) أمكن الباحث استنتاج أن :

(١) $1 < \frac{س}{ص}$ أو $\approx 1$ ←——تئول إلى—— مسرحية

$1 > \frac{س}{ص}$ ←——تئول إلى—— قصيدة

(٢) فى نوع نظام درامى كالمسرحية فقط تكون :

$س_1/ص_1$ ، $س_2/ص_2$ ، $س_3/ص_3$ ، $س_4/ص_4$ ------ $س_ن/ص_ن$

متوالية عددية .

(٣) وبذلك تكون المعادلة الدالة فى القصيدة عبارة عن :

$$س - ص = -1$$

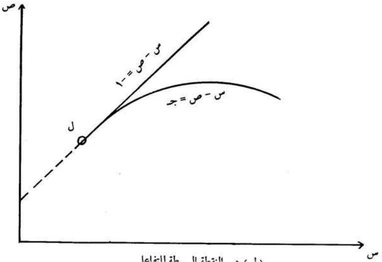
وتسمى هذه المعادلة فى علم التفاضل بالمعادلة الخطية . وتكون المعادلة الدالة فى المسرحية عبارة عن :

$$س - ص = جـ$$

(جـ عدد من القيم المتغيرة )

وتسمى هذه المعادلة معادلة تفاضلية عادية . وتمثل بدالة على شكل منحنى .

وتأتى دالة التحول النوعى على هذه الصورة :




و ( ل ) هى النقطة البسيطة للتفاعل .

ويمكن لقاعدة التحول النوعى أن تصاغ على أكثر من وجه ، ولكن المحصلة الأخيرة تأتى على هذا النحو :

– تشرع القصيدة فى عملية التحول النوعى حين تنحو نسبة $\frac{\text{النشاط السياقى}}{\text{النشاط الاستبدالى}}$ إلى النمو فى نسق جبرى متدرج ومنتظم له صورة ( المتوالية العددية ) .



**٤ – الفصل الثالث :**

**مستوى اللغة الشعرية :**

ويدرس الباحث فى هذا الفصل الأخير مستوى اللغة الشعرية بين القصيدة والمسرحية على النحو الآتى :

**١ – اللغة الشعرية بوصفها إيقاعاً :**

ويخلص الباحث بعد تحليل دؤوب لعناصر الإيقاع ( الوزن ، النبر ، الوقف ، القافية ) إلى :

أ – تنحو المسرحية الشعرية منحى أبسط فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ، وإن كان هذا المنحى أشد التصاقاً بالتلوين النبرى . ويثبت الإحصاء أنه :

فى القصيدة : $\frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx 1$

فى المسرحية : $\frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx \frac{1}{6}$

ب – تنحو القصيدة الشعرية منحى أكثر تركيباً فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ؛ وهو منحى يتحرك بين مستويين : مستوى ( التلوين النبرى ) فى « فعلن » ، ومستوى ( إضفاء حس الامتدادى على الدورى ) فى « مستفعلن ــ مفاعلن » أى إضفاء النثرى على الشعرى . وربما عادت أصول الفكرة التى ينهض بها المستوى الثانى إلى نظرة ت . س . إليوت إلى موسيقى الشعر من حيث وجوب اقترابها من لغة الحياة اليومية العاديّة التى نستخدمها ونسمعها .

إذن ، فالنواة المهيمنة فى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى هى ( – – ٥ ) وليست الوحد ( – ٥ – ٥ ) ، فى حين تشيع بدرجه

أقل الوحدة ( ـ ٥ ـ ٥ ) . وتنبع الحيوية الدرامية للإيقاع فى هذه الحالة من الجدل الدائب بين الوحدة والنواة ؛ فالوحدة ( ـ ٥ ـ ٥ ) وحدة مستقرة لا تعانى توتراً ، ولكن النواة ( ـ ـ ـ ٥ ) قلقة لها ـ فيما يقول أبو ديب ـ خصائص تعطيها شخصية مميزة .

ج - يميل ( النبر اللغوى ) عادة إلى الاتحاد التام بـ ( النبر الشعرى ) فى القصيدة الصبورية ؛ ولكن لابد أن نلتفت إلى أنه فى دراما عبد الصبور الشعرية يميل الممثل ـ بفعل آليتى ( التوزيع ) و ( العرض ) ـ إلى تأكيد ( النبر اللغوى ) فى ( فَعْلُنْ ـ فَعِلُنْ ) دون ( النبر الشعرى ) ، فيتخفف الشعر ـ من ثم ـ من طاقته الغنائية إلى أبعد حد ، ناحياً منحى الجانب القصصى السياقى .

د - يكتسب ( الوقف المعنوى ) فى المسرح الشعرى أهمية خاصة ، ربما تفوق أهمية ( الوقف العروضى ) . وللوقف بعامة فى الدراما الشعرية دورٌ بادهٌ ، لكون الدراما الشعرية نصاً له بروز سماعى أو أدائى ، على عكس السطر الشعرى فى قصيدة ما ، حيث يوصف بأن له نتوءاً طوبوغرافيا .

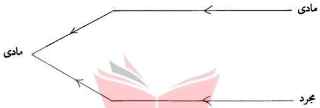
هـ - تلعب القافية فى النص الشعرى الصبورى دوراً ثانوياً فى تشكيل بنية الإيقاع إلا نادراً ، كما أنها تلعب دوراً أكثر ثانوية فى مسرحه الشعرى ، على نحو يشير ـ فى تقدير الباحث ـ إلى محاولة تقليص قوى الانفعال العاطفى فى مقابل إنماء العناصر الدرامية الداخلية فى العمل ؛ تلك العناصر التى تنهض فى صميمها على انضواء الطاقة الانفعالية تحت جناح الطاقة الفكرية والتأملية .

**٢ - اللغة الشعرية بوصفها صورة أو مجازاً :**

وعلى هذا الصعيد يخلص الباحث من واقع تحليلاته المقارنة إلى :

أ - هيمنة التشبيه بشكل عام على النص التام لصلاح عبد الصبور .

ب - نظام الخيال الذى ينتظم الصورة المهيمنة فى نص عبد الصبور ( التشبيه ) نظام له هذا الشكل




جـ - شيوع التشبيه البليغ كما لو كان بديلاً عن الاستعارة فى النص الشعرى الصبورى ، قصيدة ومسرحاً .

د - التشبيه أكثر درامية من عداه ، لاحتفاظ الطرفين المتفاعلين بكيانهما مستقلين ، مع قيام مسافة بينهما تشغلها أداة التشبيه فى حالة التشبيه العادى .

هـ - شيوع ما يمكن أن يسمى بـ ( الصورة التمثيلية ) فى النص الصبورى ؛ وهى صورة تنهض فى جوهرها على ( الاستدعاء ) و ( التمثيل ) و ( العرض ) ، ويبرز فيها عنصر الحركة بوصفه عنصراً مهيمناً . ويمكن تقسيمها إلى :

- صورة تمثيلية مستقلة .
- صورة تمثيلية مشتقة .
- صورة تمثيلية مكافئة .

**٣ - اللغة الشعرية بوصفها تركيباً نحوياً :**

يتساءل الباحث فيم تكمن القوة الشعرية للنحو فى النص الشعرى الصبورى ؟ وإلى أى مدى يتشكل هذا النص بما هو مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية ، وذلك على المستوى النحوى ؟



وإجابة عن هذا السؤال يرصد الباحث أهم المظاهر النحوية التى تكتسب قدراً من الشيوع فى النص الصبورى ، ويحاول استخراج دلالاتها ، ثم ربط هذه الدلالات بعضها بالبعض الآخر ، للحصول على نموذج كلى لـ ( شعرية النحو ) عند ( صلاح عبد الصبور ) .

ويرى الباحث أن أبرز المظاهر النحوية التى تقوم بدور متميز فى تشكيل أسلوبية النص الصبورى ستة ؛ هى :

١ - الافتتاح بالنداء .
٢ - قصر الممدود فى بعض المواضع .
٣ - شيوع العطف بأنواعه .
٤ - شيوع استخدام الحال .
٥ - شيوع استخدام النعت .
٦ - الميل إلى استخدام ظرف الزمان غير المحدد ( حين ) فى مواضع كثيرة .

ونحن إذا أمعنا قليلاً فيما سبق من مظاهر نحويّة ، استطعنا أن نلمح ما يلى :

١ - غلبة حرف النداء ( يا ) على ما عداه من حروف النداء .

٢ - غلبة حرف العطف ( و ) على ما عداه من حروف العطف .

٣ - انعدام ( مد المقصور ) فى مقابل الشيوع النسبى لـ ( قصر الممدود ) .

والعادة أننا نلجأ فى لغة التواصل اليومية إلى الأساليب الكلامية نفسها تقريباً ، فنبدأ الحديث بـ ( يا فلان ) ونربط بين وحدات الكلام بحرف العطف ( الواو ) ، ثم لا نجد غضاضة فى ابتداء حديث ما بالعطف على محذوف ، كما أننا نقصر الممدود دون أن نمد المقصور فنقول ( سما ) و ( ورا ) و ( هوا ) و ( فضا ) و ( بُنا ) و ( غُنا ) و ( شِرا ) ، وتتخلل كلامنا كله النعوت والأحوال بلا انقطاع تقريباً . ولابد أن يفضى ( نموذج المحاكاة ) إذن فى أقصى مفاعلاته الوظيفية إلى كسر قواعد النحو المألوفة كسراً لافتاً ، فيستبدل الشاعر بالكلمة الصحيحة فى تركيب الجملة الشعرية الكلمة العامية الشائعة ، فيقول ( من ) بدلاً عن ( منذ ) ،

أو يسبق ( لا ) النافية بواو عطف ، أو يوالى بين فعلين مضارعين دون فصل بينهما . . . إلى غير ذلك .

فإذا انتقلنا من القصيدة إلى الدراما الشعرية لاحظنا احتفاظ النص بثلاثة مظاهر نحوية بارزة هى :

١ - قصر الممدود فى بعض المواضع .
٢ - شيوع استخدام النعت .
٣ - شيوع استخدام الحال .

فى حين يلعب ( النداء ) و ( العطف ) دوراً متراوحاً . ولا شك أن آليتى ( التوزيع ) و ( العرض ) تتدخلان تدخلاً حاسماً فى صياغة سياق القول الشعرى بوصفه تركيباً نحوياً ، حيث تبرز فى ( نص العرض ) ثلاثة مظاهر أخرى غالبة هى :

١ - الاستفهام .
٢ - الأمر .
٣ - النهى .

وإذا كان النموذج الدال لـ « شعرية النحو » فى المتن الشعرى الصبورى يكمن فى ( محاكاة القول العادى ) ، بمعنى أن :

الشعر ← لغة يومية = قصيدة .

فإن شعرية النحو فى الدراما الشعرية الصبورية تنحو نحو تعديل هذا النموذج قليلاً وفقاً لشروطها ، حيث تكون :

الحياة ← لغة شعرية = مسرحية .

فنرى أن اختراق التركيب النحوى العادى يتمثل فى الدرجة الأولى فى :

١ - تقطيع الجملة وتقسيمها بين أكثر من ضمير للمتكلم .
٢ - القطع .
٣ - الحذف .

أى محاكاة الموقف الحوارى العادى ، فبين النموذجين ( الشعرى ، والمسرحى الشعرى ) تواز وتقاطع معاً ؛ ففى القصيدة يسعى الشعر إلى محاكاة القول اليومى البسيط ، وفى المسرحية يسعى القول اليومى البسيط إلى محاكاة الشعر ، فيما يسعى الشعر إلى محاكاته بدرجة ما .

٥ - الخاتمة :

حرص الباحث أخيراً على تفصيل طبيعة منهجه وإجراءاته ، فأكد أن دراسته للنص الصبورى قد نحت منحى يعتد اعتداداً بالغاً بمفهومين هما : مفهوم ( الكلية ) ، ومفهوم ( تعدد المستويات ) . ومن الطبيعى ألا ينفصل هذان المفهومان فى أى تحليل نقدى عن بعضهما البعض .

ثم أكد الباحث أنه لم يتردد فى أغلب فصول هذه الدراسة فى أن يستعين فى خطواته الإجرائية التى تشكل فى النهاية جسم التحليل بأدوات رياضية ومنطقية وإحصائية ، مادام يهدف إلى احتواء النص ، واستقصائه والإمساك به من زواياه كافة ، ومادام يسعى إلى مستوى طموح من الدقة العلمية ، والتجريد ، والموضوعية ، عسى أن تفتح هذه الوسائل فى حقل التحليل النقدى آفاقاً تدنو فى سطوعها من آفاق العلم الطبيعى . وقد اعترف أنه يقوم بعمل ينطوى على غواية — على حد تعبير « آن إينو » — وأنه يدمج المفاهيم وإجراءات الاكتشاف من مصادر مختلفة ، ولا يشغل نفسه بالاحتفاظ بالفواصل القديمة بين المعارف والموضوعات .

وقد كانت مقولة ( المنطقية الكلية ) لتشومسكى هاجساً من هواجسه ؛ إذ حاول أن ينفذ دائماً إلى القوانين الجوهرية التى تحكم البنيات المتداخلة ، وتؤسس علاقاتها ، وأن يصوغ نماذج مستقصية تمثل كلية الظواهر ، وتكشف عن « ميكانيزمات » حراكها وعن فاعليتها .

وأشار الباحث فى النهاية إلى أنه لم يدرس « أيديولوجية النص » وإن تطرق إليها بصورة عابرة ، وذلك لاعتبارات منهجية آثر — وفقاً لها — أن يدرس مستوى آنياً محدداً ، دون أن يلجأ — بتعبير « جارودى » — إلى « كلية حصرية » .

بمزيد الأسى تنعى أسرة مجلة فصول الفنان المبدع سعد عبد الوهاب ، تغمده الله برحمته .

والفنان سعد عبد الوهاب واحد من أفراد هذه الأسرة ، صحب رحلتها منذ وقت مبكر من صدور مجلة فصول ، مشرفاً على إخراجها بصورة فنية متميزة ، تجمع بين الجدة والرصانة والإشراق .

وقد فقدت أسرة « فصول » فى الفنان سعد عبد الوهاب طاقة خلاقة وحماسة فعالة ، وأصالة فى الفكر والإبداع ، كانت جميعها قوة دافعة لها إلى المضى قدماً فى تحقيق رسالتها .

رحم الله الفقيد العزيز ، وأسكنه فسيح جناته .